

Biblioteca di Cultura Moderna

1106

© 1996, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 1996

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

PC
SN

Tonino Griffiero

L'ESTETICA DI SCHELLING

Laterza



**Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari**

**Finito di stampare nel luglio 1996
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-5033-1
ISBN 88-420-5033-4**

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

Le opere di Schelling vengono citate nel modo seguente:

a) per il periodo sino al 1797 (incluse le *Idee per una filosofia della natura*), secondo l'edizione storico-critica, F.W.J. Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe im Auftrag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, a cura di H.M. Baumgartner, W.G. Jacobs, H. Krings und H. Zeltner, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1976 e sgg. (con la sigla HkA, seguita dalla serie in numeri romani, il volume in numeri arabi, e le pagine);

b) per il periodo posteriore al 1797 secondo l'edizione ottocentesca delle opere complete, F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, Cotta, Stuttgart-Augsburg 1856-1861 (con la sigla SW, indicando col numero romano il volume, seguito dalle pagine). Nel caso del solo *Sistema dell'idealismo trascendentale* citiamo dall'edizione curata da R.-E. Schulz, *System des transzendentalen Idealismus*, Meiner, Hamburg 1957, che riporta la paginazione dei SW, alla quale facciamo riferimento, integrandola sulla base del manoscritto).

Per ragioni di omogeneità e allo scopo di non appesantire il testo con eccessivi rimandi e note, abbiamo tradotto tutti i passi citati dai testi originali, anche nel caso ne esistesse una traduzione italiana.

Elenco delle altre sigle usate (oltre a HkA e SW):

BuD = F.W.J. Schelling, *Briefe und Dokumente*, a cura di H. Fuhrmans, 3 voll., Bouvier, Bonn 1962-1975;

G = F.W.J. Schelling, *Stuttgarter Privatvorlesungen*, versione inedita, accompagnata dal testo delle *Opere*, pubblicata, prefata e annotata da M. Vetö, Bottega d'Erasmus, Torino 1973;

GpP = *Grundlegung der positiven Philosophie*, Münchner Vorlesung WS 1832-33 und SS 1833, a cura e con commento di H. Fuhrmans, Bottega D'Erasmus, Torino 1972;

- Plitt = *Aus Schellings Leben. In Briefen*, a cura di G.L. Plitt, 3 voll., Hirzel, Leipzig 1869-1870;
- Rariora = *Schellingiana rariora*, raccolti e introdotti da L. Pareyson, Bottega d'Erasmus, Torino 1977;
- Robinson = H. Crabb Robinson, *Schelling's Aesthetick*, in E. Behler, *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson*, in «Philosophisches Jahrbuch», 83, 1976, pp. 133-183 (per il manoscritto di Robinson pp. 151-181).
- Spiegel = *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, a cura di X. Tilliette, Bottega d'Erasmus, Torino 1974;
- T = F.W.J. Schelling, «*Timaeus*» (1794), a cura di H. Buchner, con un contributo di H. Krings: *Genesis und Materie - Zur Bedeutung der «Timaeus»-Handschrift für Schellings Naturphilosophie*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994;
- Wa = F.W.J. Schelling, *Die Weltalter. Fragmente. In den Urfassungen von 1811 und 1813*, a cura di M. Schröter, Biederstein und Leibniz, München 1946.

L'ESTETICA DI SCHELLING

INTRODUZIONE

«Estetica» si dice in molteplici significati, ma (quasi) sempre in riferimento a un'unità determinata, in cui non è difficile scorgere la sensibilità, strenuamente impegnata nella difesa dei propri diritti. Che con tale termine si abbia dunque in mente una dottrina percettologica, oppure una teoria più o meno metafisica della bellezza, una dottrina dell'arte, magari della creatività geniale, o, perché no, dell'inaggirabile natura sensibile e immaginosa dello stesso *logos* filosofico, il problema attorno a cui ruotano tutte queste ripartizioni e che da sempre *turba* la fin troppo compiaciuta auto-comprensione (filosofica o meno) dell'episteme occidentale è pur sempre quello del rapporto tra la razionalità concettuale filosofica e l'ambito, tradizionalmente ritenuto subordinato e impreciso, dei sensi e dell'immaginazione (eventualmente artistica). È quindi a prima vista del tutto pleonastico difendere qui l'utilità di un lavoro che *ricostruisce* quella che a molti è parsa la più ambiziosa estetica filosofica di ogni tempo, e cioè una filosofia che nell'arte (il che vale perlomeno per il periodo 1800-1805) non ha visto semplicemente uno dei suoi possibili oggetti, ma una vera e propria rivelazione dell'assoluto, superiore e inaccessibile per principio alla filosofia, o quanto meno una sfera «internamente» identica alla filosofia stessa, a essa eventualmente inferiore nella capacità di penetrazione speculativa della verità suprema, ma decisamente più a suo agio nell'esprimerla simbolicamente e intersoggettivamente. Con Schelling, infatti, la filosofia non si è limitata a filosofeggiare *sull'arte* ma, per qualche tempo, si è addirittura risolta *nell'arte* come suprema epifania. E non solo allo scopo di ricavarne stimoli e modelli con cui cimentarsi e magari ampliare esteticamente il proprio repertorio espressivo (finzione epistolare, forma dialogica,

poema didascalico, narrazione come biografia dell'assoluto, *epos* speculativo), ma nella speranza, gravida di ben maggiori implicazioni ontologiche, di poter (ri)edificare mediante questa filosofia poetica quella fusione di vita e sapere che della storia dell'uomo fu l'inizio immemoriale e dovrà *perciò* essere l'esito necessario (e superiore all'inizio stesso quanto a grado di coscienza).

Non si tratta, evidentemente, di rivendicare banalmente la perenne attualità di una delle più tradizionali estetiche «dall'alto», di illudersi con ciò sulla possibilità di aggirare la condanna capitale emessa sull'idealismo tanto dalla filosofia del Novecento quanto dalle avanguardie artistiche. A nessuno è dato ritrovare così, per incanto, l'accesso alla cosiddetta età dell'oro dell'estetica. L'imponente «carriera» percorsa dall'estetica filosofica nel periodo che va da Kant a Hegel, e che si nutrì (per dirla con Adorno, ma senza la sua malignità) della pretesa della filosofia di fondare metafisicamente e a priori il significato dell'arte senza poter davvero rivendicare nel suo ambito una qualche specifica competenza (si è parlato, rispetto a Schelling, addirittura di una «teoria dell'arte senza arte» e diffidente rispetto al «gusto»)¹, ci si presenta indubbiamente come uno snodo irripetibile della spiritualità europea, come attesta d'altronde il fatto che la nostra epoca non brulica affatto di estetiche (cosa di cui poteva invece per buone ragioni lamentarsi Jean Paul). Il cosiddetto «assolutismo estetico», abbozzato dal movimento romantico e portato per la prima volta a compiutezza teoretico-sistemica proprio da Schelling, costituisce tuttora un *unicum* nella storia del pensiero occidentale: Schelling è rimasto il solo tra i filosofi di rango a riconoscere nell'arte l'«unico vero ed eterno organo» e «documento» della filosofia (SW, III, 627), ad avere perentoriamente emancipato l'arte dalla condizione più o meno periferica solitamente assegnatale dalla filosofia e ad averne rivendicato (persino più di Adorno e Heidegger) un'indiscutibile funzione anagogica rispetto alla verità sovrasensibile, o, nella meno impegnativa delle ipotesi, una funzione di legittimazione del processo filosofico stesso.

È perciò che è possibile affermare che «la questione del ruolo dell'arte nella filosofia di Schelling conduce alla questione del ruolo di Schelling nella storia della filosofia»². Un ruolo che coincide poi, a nostro parere, non solo con la resistenza dell'immagine al concetto, dell'intuizione alla riflessione, ossia dell'apertura della

filosofia al suo «altro», ma anche con la pretesa di radicare l'intero sviluppo storico dell'arte a una sua metafisicamente invariabile essenza³, laddove Hegel, pur condividendo il congedo schellingiano dalla concezione kantiano-trascendentale del bello, procedette invece a una radicale storicizzazione, e quindi relativizzazione, della funzione dell'arte nella storia dello spirito. L'arte poté così essere ridotta a un «momento», tanto necessario quanto perentorio, della storia dello spirito. Ed è, paradossalmente, solo perché ha ritenuto metafisicamente invariabile l'essenza dell'arte, che Schelling poté (a differenza di Hegel) comprendere il presente non come un punto d'arrivo della storia (eventualmente dell'arte) ma come una fase provvisoria, delle cui manchevolezze, quali l'incomprensione della natura o il decadimento del gusto, proprio un'adeguata costruzione filosofica dell'arte avrebbe potuto essere un utile correttivo.

Occuparsi estesamente della filosofia dell'arte schellingiana ed evitare quindi di considerarla solo «un torso», un «frammento romantico»⁴, limitandosi per di più a cercarvi unicamente la conferma o la smentita dell'esigenza generalmente romantica di un sistema fluido⁵ fondato sul frammento come *escamotage*⁶ o come brevità geniale⁷, significa altresì verificare se, come per Hegel (definitivamente nell'*Estetica*, ma al più tardi già negli *Abbozzi sistematici* del 1805-1806), anche per Schelling (nel suo tardo periodo) l'arte «dal lato della sua suprema destinazione, [sia] e riman[ga] per noi un passato». Se l'arte, cioè, non sia *ormai più*, «sia rispetto al contenuto che alla forma, il modo supremo ed assoluto di portare a conoscenza dello spirito i suoi veri interessi»; se, cioè, rispetto alla «concezione cristiana della verità», e col fatto evidente che «il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte»⁸, l'arte (il sensibile) non vada considerata un concorrente un tempo bensì temibile per la filosofia, e invece ora rivelatosi, proprio a causa della sua immediatezza intuitiva, del tutto inadeguato allo spirituale, perfettamente accessibile solo alla dialettica filosofica. In breve: il relativo disinteresse dello Schelling maturo per l'arte, per molti versi apparentemente affine alla soluzione hegeliana, attesterà un ripensamento circa la sua essenza, o soltanto la sfiducia nella possibilità che essa, di per sé nient'affatto assiologicamente diminuita, si possa manifestare compiutamente nella Modernità? Sarà qui sufficiente la tradizionale chiave di lettura storico-evolu-

tiva, che individua nel passaggio dal primo al secondo Schelling quello dall'uomo estetico all'uomo religioso e dunque la sostanziale adesione, pur se guidata da finalità diverse, alla tesi hegeliana della «morte dell'arte»? È quanto cercheremo di chiarire nell'ultimo capitolo.

Hegel è certo ben disposto a riconoscere all'(ex) amico di aver dato un contributo fondamentale alla maturazione in Germania della filosofia dell'arte, segnatamente di aver innalzato l'unità, già schilleriana, «di universale e particolare, di libertà e necessità, di spirituale e naturale [...] a principio della conoscenza e dell'esistenza», di aver fatto dell'idea «il solo vero e reale». Di più, con Schelling «la scienza s'è innalzata al suo punto di vista assoluto» e «viene anche trovato il concetto e la collocazione scientifica dell'arte», la quale «venne [...] accolta nella sua vera ed alta determinazione», e tuttavia «per un verso ancora in un modo errato»⁹. Nonostante l'aperta segnalazione di un limite (in sintesi: l'immediatezza adialettica), il giudizio è dunque senz'altro molto positivo: con la rinascita dell'idea filosofica, la «rinascita della filosofia in generale», si sarebbe avuto in definitiva anche «il risveglio della scienza dell'arte, e anzi proprio a questo risveglio l'estetica come scienza deve il suo vero sorgere, e l'arte la sua superiore valutazione»¹⁰. Lo Schelling degli anni di Jena (Hegel conosce probabilmente solo il *Sistema dell'idealismo trascendentale* del 1800) rappresenterebbe bensì il culmine, fino a quel momento, del processo, cui non è estraneo il grande dibattito romantico sull'arte, grazie al quale soltanto si è potuto per la prima volta fissare scientificamente il posto dell'arte nel mondo dello spirito. Ma la sua non sarebbe affatto una soluzione insuperabile, tanto più – ed è ciò che invece oggi, anti-hegelianamente, maggiormente interessa – quando lo si consideri colui che, più di ogni altro, ha saputo inserire a pieno titolo l'arte nella filosofia quale correttivo della sua indigenza, o ne ha dichiarato addirittura l'ulteriorità rispetto al sapere filosofico.

Ma così come in ogni indagine su Schelling il «convitato di pietra» è necessariamente Hegel, così reinterrogare la sua estetica implica porre il problema rigorosamente *filosofico* (pertinente, beninteso, solo a una filosofia che si sappia in crisi come metafisica chiusa su se stessa) di quanto sia (oggi) necessario per il sapere aprirsi al (al limite dissolversi nel) suo «altro», concepibile evi-

dentemente per ogni neoromanticismo come una «rivelazione» extrariflessiva. In altri termini, si tratta di valutare quanto sia oggi ancora legittima, stanti certe indubbie ancorché superficiali affinità strutturali con l'età schellinghiana («crisi» dell'arte per eccesso di riflessione, «crisi» della filosofia per eccesso di autocritica), la richiesta posta all'arte di una superprestazione epistemologica (non dimentichiamo che l'estetico assurge, nel torno di tempo che separa Baumgarten da Schelling, da *gnoseologia inferior* a organo della filosofia o addirittura a rivelazione suprema), e se ciò non configuri ancor sempre il pericolo dell'estetizzazione.

Ma indugiamo ancora su questo sporgersi della filosofia sul suo altro. Ebbene, c'è un passo platonico, non a caso caro anche a Schelling, che ci pare esemplifichi benissimo tale situazione di apertura del filosofico: «preso da qualche pensiero, [Socrate] era rimasto in piedi fermo al medesimo posto a meditare fino all'alba», e poi di nuovo per un'altra notte, «finché venne l'alba e si levò il sole. E poi, rivolta una preghiera al sole, si mosse e se ne andò» (*Simposio*, 220 c-d)¹¹. Questo rifluire della riflessione nella natura (HkA, I, 5, 70) ci pare esprima quasi emblematicamente la costante inclinazione schellinghiana, se non a risolvere del tutto la filosofia nell'oggettività extrafilosofica, quanto meno a vedere in tale oggettività l'origine positiva di ciò che merita di venire discusso filosoficamente, e cioè, a seconda dei tre ipotetici periodi della sua filosofia e schematizzando molto uno sviluppo proteiforme, rispettivamente nella natura, nell'arte e nel «Dio che diviene» attraverso la mitologia e la rivelazione. È vero che questo lavorare della sana filosofia «al proprio annientamento» (HkA, I, 5, 72), in quanto disciplina a se stante, può correre il rischio (avvertito all'epoca da Eschenmayer) di lasciare alla filosofia «niente di più che la deduzione dei diversi principi costruttivi» delle varie scienze (Plitt, I, 318). Tuttavia l'orientamento schellinghiano fu esattamente l'opposto di un'epistemologia che si vanta di essere in se stessa priva di contenuti, si configurò piuttosto come la permanente ricerca di partner ideali adatti a integrare e dare sostanza al discorso filosofico stesso, uno dei quali (quanto costante nel pensiero di Schelling, è appunto oggetto della presente ricerca) fu appunto quello «estetico», per usare qui un termine ancora del tutto convenzionale.

L'idealismo estetico di Schelling è quindi un *unicum* nella sto-

ria della filosofia. Anziché appagarsi di questo primato, occorre tuttavia contestualizzarlo e problematizzarlo anzitutto, per quanto ci riguarda, in riferimento al tortuoso *iter* speculativo della sua stessa filosofia complessiva. La nostra ricerca sembra, infatti, dover fare i conti fin da principio con una situazione quanto meno paradossale e che merita in un certo senso di essere considerata parte del tema trattato. Ci riferiamo al fatto che Schelling, pur non avendo mai inteso dare alle stampe la «filosofia dell'arte» su cui teneva le proprie lezioni, e tantomeno avendo mai pensato di elaborare un'«estetica» nel senso stretto del termine, ha avuto il destino di passare alla storia come *il* filosofo dell'estetica. Si tratterà allora di indagare in che misura sia stato e sia tuttora legittimo studiare la filosofia di Schelling (anche, se non soprattutto) nella prospettiva estetica. L'intenzione del presente lavoro, in ogni caso, non è certo quella di integrare in qualche aspetto fondamentale e finora tralasciato la già ampia (ancorché di livello non eccelso) letteratura critica sull'argomento, bensì, molto più modestamente, di fornire una semplice guida alla lettura degli scritti dedicati a problemi che in qualche misura la tradizione – il nominalismo è d'obbligo – definirebbe «estetici». Una guida peraltro assai diversa dalla maggior parte degli studi sull'argomento¹², in quanto non privilegia questa o quella fase dell'estetica schellinghiana, ma mira (qui sì con qualche ambizione) a ricostruirne l'impianto complessivo, occupandosi appunto per questo non solo dei testi in cui il tema chiaramente emerge, ma andando a snidarne se necessario alcuni spunti anche negli scritti ritenuti normalmente a esso estranei o nell'epistolario. Di tali testi, poi, non si tenta qui certo una divagazione interpretativa o un'analisi particolarmente erudita, ma un *commento* il più possibile *immanente* e, si spera, davvero esplicativo. Il che significa che si rinuncia volentieri a molti *cliché* accademici in favore della chiarezza espositiva. Si fa senz'altro a meno, ad esempio, del troppo frequente ricorso a termini stranieri e a considerazioni tratte dalla letteratura secondaria, nonché di un apparato troppo greve di rimandi testuali. Non abbiamo rinunciato neppure a tradurre gli snodi del pensiero estetico schellinghiano in schemi illustrativi, per i quali vale la sola avvertenza (fatta da Schelling stesso ai suoi lettori) che non li si assuma troppo meccanicamente in sostituzione del commento scritto, che, in una paro-

la, se ne tengano lontani «coloro che non hanno lo spirito di animar[i]» (SW, VII, 184, n. 1).

Non vorremmo essere fraintesi: quel che si intende qui rivendicare non è tanto una, del resto impossibile, neutralità storiografica, che confinerebbe d'altronde col mutismo, ma più semplicemente l'utilità di un'analisi che tenga per quanto possibile sotto controllo i propri inevitabili presupposti ermeneutici (del resto tanto evidenti, nel corso del testo, da non esigere una delucidazione preliminare). Alla luce della medesima finalità introduttiva crediamo si giustifichi anche la scelta, in sé davvero poco originale, di presentare le riflessioni estetiche schellinghiane nel loro «naturale» svolgimento cronologico (si va da un ancora generico approccio estetico-naturalistico alla tesi dell'ulteriorità dell'arte, e poi da una sistematica filosofia dell'arte sino al ridimensionamento dell'arte rispetto a filosofia e rivelazione) anziché con stravolgimenti comprensibili solo agli addetti ai lavori e da essi soli (eventualmente) apprezzabili. Abbiamo voluto così rimettere a disposizione del lettore italiano¹³ un'agile esposizione complessiva di una teoria estetica, il cui postumo destino di «classico» costituisce l'ennesima prova di quell'eterogenesi dei fini che non manca di suscitare la meraviglia dello storico. Se perde inevitabilmente qualcosa in profondità teoretica, un'esposizione ordinata e immanente come la nostra guadagna però certamente qualcosa in analiticità e perspicuità, schiudendo al lettore non impaziente un nucleo di pensiero che presenta altrimenti non poche zone d'ombra e rischia, laddove non adeguatamente ricostruito quale *leit motiv* dell'intero pensiero schellinghiano, di apparire davvero nient'altro che un brillante *escamotage* (come pretendeva, autorevolmente, Walter Schulz), una non-soluzione, insomma, del quale, in definitiva, non metterebbe conto spiegare i presupposti e il contesto.

Capitolo primo

IN CERCA DI UNA ESTETICA (1792-1798)

1.1 Un «Grand Tour» in miniatura

È ben noto quanto la kantiana *Critica del giudizio* abbia potentemente influenzato ogni approccio estetico dell'età goethiana. Eppure, se ci si domanda preliminarmente come si sia articolata specificamente tale influenza nelle riflessioni del giovane Schelling, quanto meno negli anni trascorsi a Tubinga e a Lipsia (1790-1798), non si potrà non osservare che essa concerne il giudizio teleologico e la concezione dell'organismo anziché il giudizio di gusto e la concezione della bellezza. È vero che in quello che si può a tutti gli effetti considerare il «necrologio» schellinghiano di Kant (1804) viene esplicitamente riconosciuto il contributo kantiano alla filosofia dell'arte: il filosofo di Königsberg avrebbe saputo svolgere, in forza di un «istinto divino» e un «animo indipendente», un influsso benefico su un'epoca tutt'altro che propizia all'arte e prigioniera di una visione del bello oscillante tra vuoto sentimentalismo, edonismo e utilitarismo morale. Egli seppe innalzarsi da questa «profondissima svalutazione dell'arte» a una «idea dell'arte nella sua autonomia da ogni altro scopo che non sia quello suo proprio, illustr[ò] l'incondizionatezza della bellezza e po[se] l'esigenza dell'ingenuità come essenza del genio artistico». Pur non essendo specificamente artistico «l'orientamento naturale del suo spirito» (SW, VI, 8) e pur non avendo un'esperienza diretta dei capolavori dell'arte, Kant avrebbe reso più raffinato il gusto critico del suo tempo e reso per la prima volta possibile la comprensione scientifica dell'essenza dell'arte, fornendo, «invero senza saperlo, i concetti che schiusero il senso per quanto di bello e di autentico vi è nel passato dell'arte tedesca» (SW, VI, 9). Ma questo indub-

bio apprezzamento, fortemente condizionato dalle lezioni di Jena e Würzburg sulla filosofia dell'arte, non può in alcun caso essere fatto valere indiscriminatamente per il decennio precedente a dimostrazione di un non meglio precisato precoce interesse di Schelling per l'estetica. Interesse attestabile, per contro, solo dopo il 1798 e sulla scorta di esperienze impossibili in quella che egli stesso dipingeva a Hegel in una lettera del gennaio 1796 come un'asfittica «terra di parroci e scrivani» (Plitt, I, 93).

Non poche sono perciò le difficoltà che si presentano a chi intenda ricostruire la filosofia dell'arte schellinghiana non solo nei suoi «antecedenti speculativi» ma anche nelle, altrettanto importanti, «dichiarate o sottintese predilezioni estetiche»¹, in verità troppo sporadiche perché vi si possa ricavare un insieme di indicazioni non generiche sulla sua formazione. La sola eccezione ammissibile riguarda una precoce e intensa *sensibilità per la natura*. Si legga a questo proposito l'entusiastica descrizione del paesaggio circostante il chiostro di Bebenhausen (presso Tubinga), ove egli trascorse gran parte della sua fanciullezza². Questo ambiente asurse ben presto ad archetipo di ogni altra bellezza naturale (cfr. Plitt, I, 129), sia per lo stato d'animo religioso ispirato dai meravigliosi sentieri dei suoi boschi («In verità, anche la natura selvaggia è bella! Spesso, attraverso queste contrade di una selvaggia bellezza, celebrai Dio, il Creatore!»), sia per il bellissimo panorama che si gode dai suoi monti ma anche, più modestamente, dal giardino del prelato, «specialmente quando il sole tramonta e traluce ancora con tanto fulgore attraverso gli alberi del bosco» (Plitt, I, 7-8). Ben più rilevante, tuttavia, in vista dell'educazione del gusto per la natura, va considerato il paesaggio, già più «romantico», esplorato da Schelling nel corso del viaggio (1796) da Stoccarda a Lipsia nella sua qualità di precettore dei due giovani baroni Von Riedesel³, e la cui ideale prosecuzione, da Lipsia a Berlino (aprile-maggio 1797), offrirà già molto meno quanto a contemplazione della natura (Plitt, I, 191-205). A parte tale inclinazione *paesaggistica*, non vi sono nell'epistolario anteriormente al 1798 (e cioè all'incontro coi romantici) affermazioni che attestino un deciso interesse per l'arte, né ci è dato di sapere qualcosa di preciso circa gli studi sull'arte che il figlio-biografo colloca ipoteticamente nell'ultimo periodo trascorso a Tubinga. Non si possono certo considerare una prova significativa di tale presunto interesse i molte-

plici versi latini e greci (alcuni anche aventi per tema l'arte) composti a partire dall'età di dieci anni e conservati in vari ebdomadari, né i due più ambiziosi componimenti di quel periodo (*Ad Angliam, De origine sermoni humani*) (Plitt, I, 12, 16-20; anche Rariora, 13-20, 28-29, e SW, X, 280), né la fugace passione giovanile per i romanzi, d'altronde subito severamente repressa dal padre. Tutt'al più, denotando dietro l'indubbia attitudine alla versificazione l'approfondita istruzione classica impartitagli dalla scuola e soprattutto dall'erudito padre, queste tendenze possono spiegare la sua costante predilezione per le lingue e per le culture antiche, comprese quelle orientali, nonché l'incessante aspirazione non tanto a riflettere teoricamente sull'arte, quanto ad *esprimersi poeticamente*⁴, per ora applicandosi nella semplice imitazione della poesia classica, più avanti (se ne riparlerà) sognando di poter contribuire in prima persona all'elaborazione di un rivoluzionario *epos* speculativo.

Nonostante si presentasse come una mera soluzione di ripiego per chi avrebbe piuttosto voluto soggiornare in Francia, il suddetto viaggio verso Lipsia costituì un evento difficilmente sopravvalutabile nel testimoniare al giovane Schelling l'esistenza di un'«aria più libera» (Plitt, I, 92) al di fuori del Württemberg. Paesaggio umano e paesaggio naturale sembrano a una prima considerazione destare lo stesso interesse. Se però la descrizione del primo, vero *locus terribilis*, si risolve in un interminabile lamento sulle distruzioni provocate dalla guerra, la vuota vita aristocratica («rilassamento totale di tutte le forze dello spirito»; Plitt, I, 108) e la generale dedizione alla *bouteille*, sempre viva e costante è la passione per gli spettacoli naturali. Non che Schelling non provi gioia nell'ammirare una tela di Rubens e una sua istruttiva copia su rame a Heilbronn oppure, a Mannheim, una raccolta di copie di statue romane (tra cui, giova notarlo, alcuni dei gruppi plastici su cui si concentrerà sapientemente nella *Filosofia dell'arte*), ma a suscitare un accento di sincero entusiasmo sono soprattutto l'intenso commercio fluviale o la piacevolezza di certe dame accorse per ascoltare alcune conferenze letterarie.

Il *godimento della natura* è invece fuori discussione. Fatta eccezione per la natura innevata, di cui non sembra cogliere la «sublime» potenzialità, evidentemente ancora ignaro della ormai da tempo avviata (e fondamentale per l'estetica moderna) estetizza-

zione delle Alpi, Schelling sembra ripetere alla lettera alcuni *topoi* della coscienza moderna del paesaggio, a partire da quello dell'innalzamento del punto di vista⁵. Costantemente alla ricerca di «aria nuova» al di fuori delle città, di vedute panoramiche, egli compie modeste ma significative ascensioni (torri di chiese, le «pittoresche» rovine di Heidelberg) o perlomeno sogna di compierle: «quanto l'avrei scalato volentieri [il monte Wartburg presso Eisenach; *N.d.A.*] per dominare tutta la regione circostante, aspra e selvaggia ma grandiosa, come lo è lo spirito di Lutero» (Plitt, I, 114). Un secondo *topos* è quello, già accennato, della natura «romantizzata»: ed ecco castelli situati su dirupi, dolci colline, città (Heidelberg) su cui vegliano le solinghe rovine di un castello e illuminate dal riverbero di una neve quasi completamente sciolta, boschi caotici e «rupi a picco e a volte gigantesche, sotto le quali si transita e che di istante in istante minacciano di franare» (Plitt, I, 98). Una natura che, come in Salvator Rosa, sembra uscita da un cataclisma, e dinanzi alla quale Schelling si sente come in estasi. E poi il *topos* della «passeggiata», uno dei pochi svaghi che Schelling aveva imparato a concedersi sin dai tempi di Bebenhausen, e ora finalizzato, ad esempio, a contemplare la confluenza di Reno e Neckar, ma soprattutto a visitare i diversi giardini-paesaggio incontrati lungo il viaggio. Se nel bosco apparentemente caotico e invece regolare del Luisium di Dessau il giovane Schelling incappa in una scritta («la morte non è morte ma solo nobilitazione della natura mortale!»; Plitt, I, 128) a dir poco profetica rispetto alla posteriore mutazione del concetto oetingeriano della morte come «essentificazione»⁶, è però la visita del parco principesco di Wörlitz presso Lipsia ad assurgere a vera «scena originaria», tanto è lo spaesamento temporale e geografico in cui Schelling si sente irretito.

Dopo una maestosa strada alberata, che rompe la monotonia della pianura e assume un valore quasi iniziatico, si giunge a un luogo tanto romantico e antico da produrre un effetto di spaesamento geografico non meno che temporale. Tra feste in onore della virtù interiore delle fanciulle e alle quali Schelling mostra, significativamente per il suo orientamento essoterico, di preferire gare squisitamente estetiche (tra gli antichi «c'erano piuttosto gare di bellezza, che solo il cieco non è in grado di valutare»; Plitt, I, 122), e locande costruite all'italiana, spicca la grandiosa veduta sul

paesaggio circostante, costituito da un delizioso villaggio e dalle installazioni del giardino, chiuse tutt'intorno da un ampio specchio d'acqua. Il giardino all'inglese o giardino-paesaggio di Wörlitz, costruito dal principe di Dessau, genera in Schelling il «piacere per l'unione di natura e arte» (Plitt, I, 123): percorrendo boschetti, labirinti e cunicoli, il visitatore sbuca nell'Elisio, uno spazio tanto innaturale e quieto da produrre l'oblio di qualsiasi preoccupazione. Dopo altre «scene» del giardino, animate tra l'altro da statue, templi mitologici e ponti leggiadri, da un castello dai cui piani alti lo sguardo giunge sino alle guglie di Wittenberg e da cimiteri così curati da sembrare giardini, appare sull'acqua la maestosa costruzione dedicata alla dea della Notte, dalla cui nera sommità si spargono scintille di fuoco provocando nel buio spazio sottostante l'illusione del firmamento. E il filosofo della natura *in pectore* sarcasticamente commenta: «Strano che l'uomo, per provare questo piacere, si rinchioda tra anguste e opprimenti mura che ha edificato con spese enormi» (Plitt, I, 126). Sdraiato nel silenzioso prato dell'Elisio oppure sulla barca con cui percorre lo specchio d'acqua, il filosofo ventunenne incarna perfettamente gli ideali rousseauiani della fusione con la natura e dell'*otium* vegetativo, non si confonde col fannullone di Eichendorff solo perché il «vagabondaggio» non vale in lui mai separatamente dal progetto di una seria «formazione». Lo rivela il fatto che al paradisiaco filosofare *sur l'herbe* e *sur l'eau* subentri immediatamente la nostalgia di qualcosa di superiore.

Abbiamo indugiato su queste occasionali dichiarazioni di estetica della natura sia per il *valore archetipico* che esse sembrano avere rispetto al successivo *iter* filosofico, sia perché, aderendo al nuovo sentimento etico-estetico della natura, Schelling sembra aver mutuato dalla poetica del giardino all'inglese l'utopia dell'*opera d'arte totale* che ritroveremo ben altrimenti declinata nella *Filosofia dell'arte*, sia come ideale artistico che come modello per una filosofia che del cosmo sia la ripetizione in immagine. In quanto esaltazione estetico-pittorica della natura, il giardino all'inglese, d'altra parte, non è che la mimesi del giardino edenico dell'uomo originario, e può quindi legittimamente suscitare ancestrali emozioni religiose: «ancora oggi c'è chi pensa che la natura – un bosco, per esempio – sia la più nobile forma di chiesa»⁷.

1.2 Platone: entusiasmo e «pankalia»

Ma l'identificazione collegiale di filosofia dello spirito e filosofia estetica contenuta, come vedremo, nel fondamentale *Programma di sistema* (che se Schelling non ha scritto, ha certamente influenzato) attesta una direzione estetica assai più pronunciata di quanto si possa evincere da questo giovanile diario di viaggio. La si deve spiegare nel quadro più generale della critica mossa dai giovani e irrequieti studenti dello Stift di Tubinga (Hegel, Schelling e Hölderlin su tutti) ai superficiali kantiani della «lettera» e all'odiosa tendenza della teologia tubinghese di ridare valore costitutivo e dogmatico ai postulati della morale kantiana. Ma per quell'epocale svolta estetica che vi si preparava né Kant né Fichte (le principali letture «rivoluzionarie» dei giovani tubinghesi) furono di grande aiuto, né pare che Schelling fosse particolarmente interessato agli argomenti estetici trattati da professori e compagni dello Stift⁸. Ad agire potentemente fu invece la rilettura della nozione (platonica e neoplatonica) di «entusiasmo», influente a ben vedere tanto sullo stile filosofico adottato da Schelling, del quale spiegherebbe sia la permanente distinzione tra dottrine esoteriche ed essoteriche sia il continuo naufragio dell'intenzione sistematica, quanto sui suoi precocissimi interessi per la filosofia della natura, che sarebbe eccessivo spiegare solo con la crescente opposizione a Fichte.

Il primo passo in questa direzione è costituito, per quanto ci è dato di sapere, da poco meno di venti pagine datate 1792 e significativamente intitolate *Sui poeti, i profeti, l'esaltazione poetica, l'entusiasmo, la teopneustia e l'influsso divino sull'uomo, in generale secondo Platone* [Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie und göttliche Einwirkung auf den Menschen überhaupt nach Platon]⁹. È su un testo allora assai poco frequentato come lo *Ione* platonico che Schelling ha qui modo di sviluppare alcune sue riflessioni, non tanto sull'arte in senso proprio, quanto sull'entusiasmo (*Begeisterung*) o «folia divina», e cioè su un dono profetico primitivo («divinior quaedam in sapientibus animi vis») che non riguarda solo i poeti. Si tratta, infatti, come attesterà definitivamente un passo dello *Scritto sulla libertà* (1809), di un principio efficace sia nell'arte che nella scienza. Questo entusiasmo costituisce una trascendenza nell'uomo che

la filosofia (il profeta-filosofo) deve in un certo senso addomesticare ma, come sarà chiaro soprattutto nella tarda distinzione tra filosofia negativa e filosofia positiva, anche saper tradurre sensibilmente, sconfessando di fatto la pretesa di ogni preteso purismo razionale. Si affacciano qui due esigenze. Da un lato l'istanza, profondamente sentita da tutti i giovani tubinghesi e che tanto peserà nello sviluppo dell'estetica schellinghiana, della *sensibilizzazione* (*Versinnlichung*) della ragione, intesa come filosofia mitica così arcaica (cfr. 1.3) da valere anche come rettifica dell'irrimediabile scissione analitico-moderna dell'originaria unità di ragione e sensibilità. Dall'altro l'idea di una *poesia* come «sapere totale, ma inconscio»¹⁰ delle cui interne tracce archetipiche il filosofo deve farsi interprete e in un certo senso «profeta».

A Platone Schelling guarda proprio per la sua quasi intatta capacità (*necessità*) di mediare idee e cose, ragione e senso, come al modello di ogni autentica filosofia (in un primo tempo della filosofia della natura, più tardi del necessario passaggio dal negativo-dialettico al positivo-storico). Il lascito manoscritto di Berlino conserva un quaderno non ancora completamente decifrato che porta come titolo complessivo *Sullo spirito della filosofia platonica* [*Ueber den Geist der platonischen Philosophie*] e di cui è parte il commentario schellinghiano al *Timeo*, scritto probabilmente da uno Schelling diciottenne nella prima metà del 1794, ma sicuramente, come dimostra l'assenza anche terminologica di influenze fichtiane, anteriormente alla prima pubblicazione strettamente filosofica, *Sulla possibilità di una forma della filosofia in generale* [*Ueber die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt*, 1794]. Editto di recente e immediatamente divenuto la prova, a lungo cercata, della da sempre supposta precoce influenza di Platone su Schelling, il commentario al *Timeo*¹¹ affronta ovviamente soprattutto il problema della «genesì» del mondo, che è quanto dire dell'ordine dal disordine, senza per questo offrire a prima vista un contributo rilevante alle questioni estetiche di cui seguiamo le tracce. L'esegesi schellinghiana, qui cursoriamente enunciata, consiste nell'interpretare (secondo il principio generale che Platone «traduce ovunque il soggettivo in oggettivo») (T, 31; cfr. T, 38) Platone con Kant (esistenza non fisica ma formale delle idee)¹², e al tempo stesso Kant con Platone (visione non meccanicistica ma universalmente teleologica del mondo)¹³. Da entrambi emerge-

rebbe, pur secondo modalità diverse, l'urgenza di una soluzione del problema dei rapporti tra materia e forma. In Platone, nella fattispecie, sarebbe agevole rilevare due spunti essenziali, e cioè tanto la sconfessione della pretesa «visionaria» di una piena continuità tra ideale e sensibile – segnatamente: sia della totale riduzione del sensibile al razionale, sia della reduplicazione sul piano ideale dei caratteri del mondo sensibile –, quanto la difesa di una concezione pampsichistica e continuista della materia originaria antitetica a quella atomistica e discontinuista tipica della Modernità. Ma vi sono almeno tre punti destinati ad avere in seguito un rilevante svolgimento estetico.

a) Ci riferiamo, per cominciare dal piano metodico-espositivo, al fatto che la scelta stessa del *Timeo* riconferma la concezione, già annunciata nei frammenti del lascito manoscritto e nella dissertazione sui miti (cfr. 1.3), del carattere filosofico-estetico del pensiero di Platone. È proprio questo dialogo, in quanto «“discorso sugli inizi” a richiedere una maniera di esposizione filosofico-estetica che richiede in tutti quelli che ne sono partecipi la capacità di accoppiare ragione e entusiasmo»¹⁴, a esigere un'«esposizione anche mitico-estetica», basata cioè su quelle «rappresentazioni poetiche» (SW, II, 347) di cui Schelling stesso sarà in un certo senso costretto a servirsi dovendo chiarire la costituzione protofisica degli elementi¹⁵.

b) Si potrebbe a ragione parlare, inoltre, di una fascinazione schellinghiana per la *cosmogonia platonica*, per il «mito “non mosaico” di un cosmo costruito per amore della bellezza e della perfezione da un Demiurgo» che è insieme «ragione vivente» e «esempio principe [dell'] entusiasmo filosofico»¹⁶; ma anche per una forma di conoscenza (in cui possiamo scorgere il primo germe dell'intuizione intellettuale) che coglie le idee come monadi noetiche al di là della discontinuità delle nozioni empiriche, attestando così la presenza nell'intelletto dei migliori di una «comunità intellettuale dell'uomo con l'origine di tutti gli esseri» (T, 37). La componente strettamente estetica di questa *conoscenza diretta* è ancora una volta l'esposizione figurata e immaginosa, profetico-ispirata, di contenuti noetici sovrasensibili, resa possibile dalla «mania» come strumento anagogico. È attraverso l'entusiasmo, cioè, che la divinità indica all'intelletto umano le tracce dell'intelligibile nel sensibile.

c) Non si può inoltre non rilevare l'adesione a quella concezione platonica della *pankalia* (*Timeo*, 28 a5-b2, 29 a) che a partire dal 1801, abbandonato ogni residuo dualismo Dio-materia, costituirà uno degli esiti «estetici» o meglio panestetici del sistema dell'identità. Per Platone è bello tutto ciò che l'artefice ha portato in atto nell'imitazione dell'«ideale», della perfezione sovrasensibile, e che come il suo modello è comprensibile mediante ragione e intelligenza. È per contro irregolare e imperfetto tutto ciò che dipende dall'imitazione di esemplari sensibili e generati, tutto ciò che può essere appreso con la sensazione e la *doxa*, e che anzi esiste addirittura «solo nei sensi» (T, 26). Divenuto razionale grazie alla partecipazione alla forma dell'intelligenza mediata dall'«anima del mondo», il nostro mondo è ovviamente più «bello» di un mondo che non partecipi dell'intelligenza (*Timeo*, 30b), che non si sia docilmente conformato all'intenzionalità dell'intelligenza. Nel fatto, però, che Schelling a volte (ad esempio nel caso del fuoco universale e del mondo come totalità) parli espressamente di bellezza e a volte preferisca invece tradurre *kalon* con termini esteticamente meno impegnativi quali «perfezione» o «perfetta conformità a leggi», non si può non scorgere l'intenzione di mitigare un'interpretazione univocamente estetica della genesi cosmica e, più in generale, di mantenere le distanze dall'ambito estetico del suo tempo.

1.3 Il mito, ovvero poesia originaria vs. poesia artistica

Sarà opportuno fare inizialmente un passo indietro. La questione, davvero centralissima, della traduzione in forma sensibile dei pensieri era già stata infatti affrontata da Schelling principalmente in riferimento alle forme di rappresentazione del mondo antico. È ai miti che sono dedicate le due prime dissertazioni dell'epoca tubinghese (1791-1795), tanto a quello genesiaco ne *L'origine prima dei mali degli uomini* [il titolo per esteso suona *Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis Genes. III. explicandi tentamen criticum et philosophicum*, 1792], quanto alla loro forma più generale in *Sui miti, le saghe storiche e i filosofemi del mondo più antico* [*Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*, 1793]. Quel che se ne ricava

è che il mito è sì *sensibilizzazione*, ma non certo un'*elaborazione artistica*» dei contenuti psicologici o religiosi dell'anima primitiva. La più antica sapienza dell'umanità, concretatasi nelle saghe dei popoli più antichi, non è mai «il prodotto dell'arte», ma semplicemente della loro «profonda ingenuità» o perfetta «fanciullezza» (HkA, I, 1, 204), di un gusto per il meraviglioso che si concreta in un irripetibile linguaggio figurato e sensuale. Questa filosofia, resa sensibile mediante una pervasiva veste storica, appare agli occhi dello Schelling formatosi sulle ricerche di Heyne «non opera dell'arte ma del bisogno» (HkA, I, 1, 225), tanto che la stessa percezione di un'impronta artistica ne annulla ogni piacevolezza. È anacronistico scambiare la semplicità immaginosa, l'incredibile anche se geograficamente ineguale forza caotica dell'«immaginazione» e della fantasia, con la ricercatezza estetica, con l'artificio e l'invenzione (*Dichtung*) poetico-artistica. Significa fraintendere del tutto lo spirito del mito confondere ciò che è puro e originario con ciò che ha in seguito mero valore esornativo («per procurare ora alle loro poesie, ora ai loro filosofemi, un aspetto più attraente»; HkA, I, 1, 206), oppure è sorto esclusivamente con finalità poetiche. L'elemento meraviglioso e grandioso è penetrato inavvertitamente e posteriormente nei miti, e comunque solo i poeti di età più tarde ve l'hanno cercato o vi hanno integrato lo «slancio poetico», sentendosi così erroneamente legittimati a condannarne l'assenza nelle leggende arcaiche (HkA, I, 1, 246).

Nei primi scritti editi Schelling non fa dunque che ampliare le proprie ricerche sull'«origine delle rappresentazioni religiose e di quelle bibliche in modo particolare» (Plitt, I, 36). L'impegno di comprendere come un'età prefilosofica abbia potuto raffigurarsi in forma sensibile (*Versinnlichung*) i propri concetti, e come poi sia venuta meno questa «età dell'oro» della sensibilità e della natura, si può dire genericamente demitizzante, quando con tale termine si indichi ogni pretesa di separare senso e immagine e, più semplicemente, di distinguere l'originario dal posteriore¹⁷. Non a caso i più se la sono cavata riconducendo questa ricerca all'indirizzo allegorizzante diffuso tra gli studenti dello Stift¹⁸, a quella «tinta razionalistica» (Plitt, I, 49) che molto più tardi Schelling stesso ammetterà (Rariora, 676). Si legga quanto si dice del mito filosofico come sensibilizzazione di un'idea, come «mito escogitato per dare veste sensibile ad una speculazione filosofica» (HkA, I, 1, 209

n. L), e soprattutto del significato dello stesso in Platone, come s'è visto al centro della sua attenzione in questi primi anni. Eppure quel che si può sostenere è che a Schelling interessa non tanto il meccanismo genetico-intenzionale del mito, quanto la «funzione coesiva» che esso svolge entro una comunità (quasi sempre preletterata), la sua capacità di persuadere (*überreden*) più che di convincere in modo dimostrativo (*überzeugen*). Non essendo in grado di conoscere la verità in generale, né di penetrare scientificamente il mistero del mondo, la comunità e in particolare i suoi «saggi pensanti» si videro *costretti* – il che esclude il carattere di espediente meccanico – a rivolgersi al mito orale (storico o simile alla storia) dei padri, e a elaborare di conseguenza, in modo necessariamente più sensibile che concettuale e giovandosi dell'implicita forza di tramandamento che spetta alle rappresentazioni poetiche, i loro «sguardi solo presaghi» (HkA, I, 1, 231).

La componente artificiale, mitico-artistica, della filosofia su-
bentra solo in epoche posteriori. Infatti

più tardi i filosofi, per conferire maggiore *forza estetica* ai loro filosofemi, hanno imitato quella veste attraente della filosofia più antica, ma costoro appunto per questo motivo debbono essere attentamente distinti da quella. Anche Platone sembra essere stato più volte costretto a dare rappresentazione sensibile alla sua filosofia. Seguendolo, ci si aggira in un certo *chiaroscuro*, colmo di elevati presagi della verità, e spesso persino i più sublimi concetti dello stesso Platone poggiano più sul presentimento che sulla chiara conoscenza. Egli ha fatto ricorso a filosofemi mitici per un duplice motivo, da un lato perché attraverso le sue proprie *invenzioni poetiche* rendeva sensibili i propri filosofemi o almeno li rappresentava in una forma simile alla storia, dall'altro perché spesso riallacciava le proprie speculazioni ai già esistenti miti della propria nazione, alle immagini dei poeti e della fede popolare (HkA, I, 1, 227, n. E; corsivi nostri).

È difficile equivocare: la «forza estetica» di cui qui si parla (un termine, tra l'altro, presente solo in questa pagina e privo di ogni enfattizzazione) non anticipa affatto la più universale esigenza del senso estetico sancita dal *Programma di sistema*. Essa indica sempre solo, pur ricorrendo a un termine come «chiaroscuro», che sarebbe agevole ricondurre all'identificazione baumgarteniana della perfezione estetica con le idee estensivamente chiare ma confuse¹⁹, un abbellimento artificioso, puramente accessorio se non addirittura

tura esiziale rispetto alla necessità espressiva che contraddistingue il mito originario. L'ampio brano citato, mentre attesta l'ammirazione di Schelling per le doti mitopoietiche e per l'«entusiasmo filosofico», ne conferma il rifiuto della pretesa identificazione di originario ed estetico. Il concetto di poesia (*Dichtung*) compare in questo scritto *quasi sempre* nella sua accezione negativa di «non originario»²⁰, di interpolato. Esso presuppone un'umanità più raffinata, ma anche meno in sintonia con la natura e ormai sganciata dalla continuità della tradizione; un'umanità che ricorre al rivestimento mitico-poetico di un certo contenuto per facilitarne la memoria e canonizzarne così la tradizione (non importa ora se amplificandolo al limite della falsificazione), oppure trova piacere nel quanto mai agevole esercizio d'invenzione che ha a oggetto il mondo più arcaico.

Tutto ciò risulta ancora più evidente nel caso dell'arte vera e propria. In base alla legge generale secondo cui «presso ogni popolo la mitologia politeista diventa alla fine puro oggetto di fantasia (*Phantasie*)» perdendo il passo della ricerca scientifica, Schelling può dire, variando semplicemente un esempio di Moritz²¹, che

l'artista che costruì una statua di Venere non ebbe in mente la genesi prima di quel concetto, che era sorto dalla spiegazione della natura; unicamente come archetipo della bellezza essa si librava dinnanzi alla sua immaginazione (*Einbildungskraft*). Passando nella mani dell'arte, la mitologia diventa via via sempre più perfezionata acquistando un aspetto sempre più sensibile e attraente, così che solo a fatica si viene a conoscere attraverso le sue figure fondamentali la genesi prima delle sue invenzioni poetiche (HkA, I, 1, 239).

Ma se Moritz intendeva insistere sulla necessità di una considerazione anti-allegorica e puramente estetica delle figure mitiche (posizione che farà integralmente sua, come vedremo, lo Schelling del periodo dell'identità)²², qui il giovane studente tubinghese sembra piuttosto adottare l'esempio per stigmatizzare lo svuotamento della tradizione e la perdita del contenuto originario impliciti in una considerazione puramente estetica. Il che potrebbe voler dire che con la «rivoluzione della coscienza», cui si sentiva chiamata in opposizione al dispotismo morale della teologia tubinghese, la cerchia di Schelling intendeva una rivoluzione tanto poco po-

litica quanto estetica. Troviamo, piuttosto, l'antitesi tra la forza dell'immaginazione originaria, con la sua indubbia capacità «poetica» di legittimare una credenza o una prassi (anche false) e di costruire pertanto una durevole tradizione, e la «forza estetica» posteriore o *Phantasie*, meno vera non rispetto a qualche presunto «fatto», ma esclusivamente perché troppo arbitraria e quindi non comunicativa e coesiva. Si tratta di una contrapposizione assai netta tra ciò che pertiene al movimento originario della coscienza, e cioè l'elemento propriamente poetico della *Poesie*, tra il mito come *esposizione sensibile e storica* da assumere in senso proprio e non figurato («simbolico» si potrebbe già dire)²³, e ciò che, essendo invece successivo e quindi accessorio, ha solo un valore retorico, ossia la composizione poetica come *Dichtung*, l'arte in generale, l'allegoria e la parabola – in breve tutti gli espedienti artificiali e intenzionali per superare la natura che già la dissertazione sul mito genesiaco trasponeva nell'epoca storica dell'immaginazione. La contrapposizione verrà riassorbita, come vedremo, solo nel *Sistema* del 1800, nella concezione dell'arte come sintesi di «poesia» e «arte».

E, in effetti, la tesi universalmente condivisa di un'influenza su questi scritti giovanili non solo di Heyne (per il quale il mito non è un inganno teologico-estetico ma la forma di pensiero necessaria dell'umanità preletterata) ma anche di Herder (che vede nel mito una struttura di pensiero epifanica e poetologica anziché epistemica), non può che postulare la presenza nel giovanissimo Schelling, accanto a una concezione in qualche modo epistemica del mito (dotato di una verità esclusivamente dinamico-performativa)²⁴, una qualche nozione positiva anche della sfera estetica del mito. In tal senso va notato, anzitutto, che la prima proposta schellinghiana di una filosofia della storia (nell'*Origine prima dei mali*), intimamente perfettibilista come voleva l'influenza kantiana, mentre colloca lo sviluppo del senso della bellezza nella più arcaica e astorica età dell'immaginazione e della sensibilità²⁵, vede nella *poiesis* tutt'altro che l'esito di un inganno diabolico, di un'intenzionalità estetica o esoterica della casta sacerdotale²⁶. La potenzialità estetica del mito starebbe non nel suo aspetto esteriore ma nella sua «forma interna», nell'orientamento «poetico» (*poetisch*) della coscienza (HkA, I, 1, 205) che vi ha presieduto: «ciò che nel mito deve essere definito poetico è unicamente l'invenzione della materia

mitica attraverso cui la verità viene resa sensibile (l'invenzione della forma *interna* del mito). Il modo in cui quella materia viene poi elaborata non è per il mito addirittura di nessuna importanza» (HkA, I,1, 245-246). È dunque autenticamente poetico-inventivo per Schelling solo il processo di individualizzazione e finitizzazione (storico-fattuale) con cui la coscienza traduce mitopoieticamente i suoi precoci ma oscuri presagi di una realtà trascendente, ossia la «forma interna» del mito in quanto creazione immaginativa²⁷ di uno specifico regno della poesia (*Dichtung*) aperto sul sovransensibile.

Si potrebbe dire, in conclusione, che il mito ha sì una valenza estetica (ma nel senso deteriore del termine) anche nella sua forma esterna e comunicativa, di cui strumentalmente si serve, ma è intimamente poetico solo nel momento inconsapevole dell'*inven-tio*, a cui consegue una legittimazione e comunicazione tradizionale immediata e organica. Una tesi che riecheggia, quasi mezzo secolo dopo, nella *Introduzione storico-critica alla filosofia della mitologia* del 1842, nell'idea (cfr. 4.3) di una «poesia in potenza» anteriore a quella effettiva (SW, XI, 19, 21). Non è comunque nell'aspetto progettuale-poetologico che la dissertazione sui miti anticipa l'impianto neomitologico del *Programma di sistema*, ma solo nella concezione per cui il mito, appunto perché tale non per il contenuto ma per la forma interna (storica o simile alla storia), non è più un'ipostasi ontologico-metafisica ma soltanto uno strumento comunicativo ed etico, passibile di ripresa in senso pedagogico-estetico (ma con quale residua autenticità?) da parte della filosofia moderna. Lo Schelling che lascia Tubinga nel 1795 non va perciò confuso con coloro che, vinta la scomunica cristiana, riabilitano il mito per la sua funzione retorica e poetologica (secondo il perdurante modello delle *Metamorfosi* ovidiane), perché cioè fornirebbe un lessico erudito di *topoi* utili a un secondo Umanesimo. Pur ridimensionando il cristianesimo a prima metà del grande *poema cosmico* di cui è autore lo spirito del mondo, Schelling non indulge affatto all'estetismo paganeggiante, ma cerca nell'apparente assurdità del mito lo spirito del tutto e non solo la cifra dell'irripetibile grecità. Il mito può dirsi «estetico» solo nel senso nuovo (non esornativo) del termine, ossia in quanto crea forme di senso organiche e autocentriche, capaci nell'antichità come *forse* nel futuro di garantire la coesione sociale²⁸ e la perfetta aderenza alla

«ragione diffusa» nel «libro» della natura. Ma per per raggiungere questo scopo la nuova mitologia dovrà integrare alla tradizione orfico-pitagorica e neoplatonica la dimensione temporale e chilistica di cui ancora era priva. È quanto emergerà chiaramente col Programma di sistema del 1796-1797.

1.4 Il tragico e l'arte come prolessi

Fin qui ci siamo mossi, però, solo tra tracce e analogie. Il solo tema esplicitamente estetico trattato dal giovane Schelling è invece quello del tragico. Se ne parla nella prima e nella decima delle *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* [*Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, 1795], un testo che uscì anonimo per timore che l'aspra critica della teologia superficialmente kantiana (o «soprannaturalismo» superstizioso) di Tubinga ivi contenuta potesse nuocere all'esame con cui il giovane Schelling stava per concludere gli studi proprio presso lo Stift di questa città. Il contesto di tali considerazioni – per esprimerci con la necessaria sintesi – è il progetto di una «etica à la Spinoza» in cui unificare ragione pratica e ragione teoretica e grazie a cui congedarsi definitivamente dalla concezione di un Dio personale. A essere attaccato non è tanto il dogmatismo genericamente spinoziano (piena egemonia dell'assoluto oggetto o non-io), di per sé tanto legittimo quanto il criticismo d'ispirazione fichtiana (piena egemonia dell'io assoluto) anche se a esso moralmente inferiore²⁹, ma il «dogmaticismo» dualistico (soggetto-oggetto) concretatosi nel tentativo, ad esempio, di assumere come «costitutiva» quella che per Kant era solo una prova morale (solo regolativa) dell'esistenza di Dio³⁰, e con ciò di trascrivere pedissequamente in postulati della ragion pratica tutti i tradizionali dogmi della fede. Proprio nel contrastare energicamente questo nefasto «dispotismo morale» (Plitt, I, 78), a mezza strada tra dogmatismo e criticismo, e nel difendere Kant, la cui prima Critica andrebbe interpretata non come un sistema ma piuttosto come un «canone» per tutti i sistemi, dagli equivoci di epigoni privi di spirito e incapaci di coglierne le idee rivoluzionarie, Schelling propone una soluzione (ancora) pratica, quindi kantiano-fichtiana, al problema della relazione soggetto-oggetto, laddove l'amico Hölderlin, che pure è influente su

questo scritto, aveva invece già optato, significativamente, per la soluzione intimamente estetica dell'intuizione intellettuale.

La *sfera estetica* fa la sua comparsa unicamente laddove Schelling ipotizza, accanto alle possibilità assolutamente antitetiche del dogmatismo (annullamento del soggetto nell'oggetto) e del criticismo (annullamento dell'oggetto nel soggetto), una terza possibilità, quella di *opporsi all'oggettivo e perire*. Certo, ad una prima considerazione spiccherà il carattere più dogmatico che criticistico dell'estetico, dato che è proprio nella sottomissione dogmatica all'incommensurabilità del mondo, nell'abbandonarsi estatico del soggetto all'oggetto assoluto (mondo o natura) e quindi nel cessare di essere soggetto, che rinveniamo «un lato puramente estetico» (HkA, I, 3, 50). Antiestetiche sono tanto l'unilaterale lotta contro il mondo quanto la meschina tendenza ad aggirare ogni rischio e pericolo con l'ipotesi di un Dio morale: porre degli intermediari tra l'uomo e il mondo, contraendo l'«intuizione del mondo» del primo, non solo non ha alcun senso filosofico, ma – ed è ciò che qui più ci interessa – dissolve ogni grandezza sublime e con ciò qualsiasi possibilità artistica. Ma Schelling corregge subito questa prima e apparente identificazione di dogmatico ed estetico. «Il principio specifico dell'estetica autentica» (HkA, I, 3, 51), il «vero principio della bellezza», eccede tanto la lotta assolutamente antiestetica contro il mondo quanto il semplice abbandono al mondo; è, piuttosto, quell'«accostamento reciproco» di uomo e mondo la cui conseguenza è «il mutuo soccombere nella lotta» (*ibid.*), il moralmente ed esteticamente elevato «lottare contro una forza assoluta e lottando soccombere» (HkA, I, 3, 50). Appunto il fatto che tale possibilità di soccombere nel pieno esercizio della propria libertà, di pervenire in altri termini *alla passività attraverso l'attività*, risulti filosoficamente insostenibile (pena la mera «fantasticheria» dogmatica), ne circoscrive di fatto la presenza in una sfera puramente immaginaria³¹. La sua struttura paradossale è salvaguardata, dunque, solo da «ciò che vi è di più alto nell'arte» (HkA, I, 3, 106), ossia dalla tragedia.

Queste prime considerazioni valgono anche per il meccanismo produttivo dell'arte, poiché quando si perde la possibilità del conflitto e dell'unione, vien meno non solo la sfera estetica ma anche la creazione artistica in quanto tale, qui definita per la prima volta. «La vera arte, il *theion* dell'arte, è un principio interno (*ein in-*

neres Princip), che modella la materia dall'interno verso l'esterno³², opponendosi con ogni forza a ogni rozzo meccanismo, a ogni accumulazione priva di regole della materia dal di fuori» (HkA, I, 3, 51). Questo principio della «intussuscezione» non solo pone le basi della posteriore opposizione tra organismo e opera d'arte, ma getta una luce esplicativa anche sulla già segnalata invenzione «poetica» della «forma interna» del mito. Si può dunque dire che per il giovanissimo Schelling sia estetico solo quel principio formale che cresce *dall'interno* consumando ai propri fini la pur indispensabile materia, solo quel fare finalizzato del soggetto che sprofonda nella vita e nell'oggettività stessa identificandovisi. A tale ridefinizione dell'estetico s'accorda perfettamente quella dell'*immaginazione*. Laddove in *Dell'io come principio della filosofia* [*Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*, 1795] l'immaginazione veniva considerata come la mediazione di condizionato e incondizionato attraverso cui si schematizza (kantianamente) nel tempo la felicità o la pura eternità, essa diviene ora, pur sempre nell'alveo della dottrina kantiana³³, il «termine medio che collega la facoltà teoretica e quella pratica», più precisamente quella «facoltà di porsi in piena passività attraverso una piena spontaneità» che, schillerianamente³⁴, «anticipa sempre la realtà» (HkA, I, 3, 102 e n. E), producendo il proprio oggetto bensì come oggetto di libertà (attività), ma come se fosse qualcosa di già sempre dato da cui dipendere nel sapere (passività): è il caso, ad esempio, dell'assoluto, posto dall'immaginazione come realizzato laddove, viceversa, dovrebbe restare di per sé solo sempre realizzabile.

Ma ciò che più conta nelle *Lettere filosofiche* è l'originale ripresa del tema del *tragico*. Se è vero che è il soccombere a essere qualcosa di specificamente estetico, è però solo nel mutuo soccombere di uomo e mondo e quindi nella compresenza di passività e libertà tipica della tragedia che bisogna vedere il supremo nell'arte. D'altronde va esclusa fin da principio la possibilità che l'eroe estetico possa cadere vittima (come il dogmatico conseguente alla Spinoza) dell'illusione visionaria del proprio annientamento. Tutto ciò induce Schelling a confrontarsi esplicitamente, non tanto com'era usuale nell'estetica illuministica con gli effetti del fenomeno del tragico, ma col fenomeno in sé, ad affrontarlo cioè in maniera per la prima volta speculativa nella storia della

poetica dei generi³⁵, e secondo criteri (necessità e libertà, ossia oggettività e soggettività) in base ai quali non solo egli stesso (come avverrà ampiamente nei corsi sulla *Filosofia dell'arte*) ma anche altri, gli Schlegel ad esempio, potranno procedere alla deduzione dei vari generi letterari, offrendo così un'indicazione decisiva a tutti gli studi letterari a venire. Si tratta, in estrema sintesi, di comprendere come possa la ragione sopportare la contraddizione tragica manifesta archetipicamente nella vicenda di Edipo: «un mortale, destinato dalla fatalità a essere un criminale e che combatte a sua volta contro la fatalità, che viene tuttavia terribilmente punito per il delitto che era opera del destino!» (HkA, I, 3, 106). La ragione intimamente estetica del greco sopportava tale dolorosa contraddizione, ossia la punizione dell'incolpevole (è evidentemente respinta l'ipotesi già aristotelica di un qualche «errore» di Edipo)³⁶, perché proprio l'assenza di una punizione, svilendo la lotta dell'uomo contro il fato, ne avrebbe misconosciuto la libertà o quanto meno avrebbe reso illusoria la forza a cui si opponeva.

La tragedia, stando a questa davvero epocale delucidazione di Schelling, che cerca la conciliazione di soggetto e oggetto non nell'*effetto* ma nel *contenuto* della stessa opera tragica, non consiste nella (impossibile) conciliazione di libertà e sconfitta, ma nella «grande idea di sopportare volontariamente anche la punizione per un delitto inevitabile, per dimostrare così, attraverso la perdita della propria libertà stessa, appunto questa libertà» (HkA, I, 3, 107). Il senso del fenomeno tragico è, dunque, la riaffermazione paradossale della libertà attraverso la sua stessa perdita, e non (per limitarci qui alle posizioni quasi coeve dei suoi due compagni turinghesi), come in Hölderlin, il manifestarsi della natura attraverso il sacrificio dell'eroe, ossia il suo azzeramento come segno³⁷, né, come in Hegel, quel principio dell'autolacerarsi e autoriconciliarsi (nell'amore) della natura morale, che definisce *in nuce* il meccanismo stesso di ogni dialettica³⁸. L'onore di poter lottare liberamente contro la superiore e invincibile forza del destino è attestato proprio dall'espiazione, ma è il soccombere, necessario «per non oltrepassare i limiti dell'arte» (*ibid.*), a costituire la *condizione specificamente estetica della tragedia*, pur se *razionalmente e praticamente inconcepibile*, dato che la situazione tragica potrebbe diventare un agire quotidiano e non universalmente letale solo per degli esseri di forza sovrumana come i Titani. Il tragico, e l'iden-

tità libertà-necessità che gli è sottesa, pertengono dunque – occorre sottolinearlo ancora – solo all'arte, il che, mentre attesta l'utilizzo ancora in qualche misura strumentale del tragico³⁹ da parte del giovane apologeta della libertà (considerata, ricordiamolo, l'alfa e l'omega di ogni filosofia), presuppone, già nell'arte greca stessa e nelle sue due anime (quella olimpica e quella fatale-sovradivina)⁴⁰, l'uscita dell'uomo dalla quieta condizione di legislatore della natura e l'urto con l'irrappresentabile e il tremendo che ne consegue, il passaggio, insomma, dall'epico al tragico.

A definire il sublime implicito nel tragico non è qui affatto la scoperta di una superiore razionalità del mondo, l'elevazione in qualche misura pedagogica e impossibile alla semplice bellezza dalla sensibilità alla ragione⁴¹, né illuministicamente, ma più generalmente già in conformità al tradizionale meccanismo catartico, l'identificazione tra l'eroe e lo spettatore (essendo il primo piuttosto un Titano), bensì – per esprimerci nella maniera più sintetica possibile – il reciproco soccombere che consegue all'irrisolto contrasto tra l'autoaffermazione impositiva del soggetto e il suo totale abbandono alla natura. Entro questo meccanismo così come solo la sconfitta dell'eroe salvaguarda i limiti dell'arte, così solo la conseguente e assurda punizione della sua incolpevolezza attesta la libertà dell'uomo. È qui in gioco, in altri termini, l'imprescindibile esigenza morale, in vista della riconquista della olimpica *tranquillitas animi*, di tenere insieme a) il criticismo attivistico, ossia il sublime principio fichtiano della «lotta» (che è poi l'inaggrabilità dell'autocoscienza, dell'io, della cui futura e superiore cultura o indipendenza dalla materia l'opera d'arte sarebbe la cifra prolettica)⁴², b) lo «scambio» tra attività e passività implicito invece nell'«istinto del gioco» schilleriano, e infine c) una certa reinterpretazione estetica della rousseauiana «condizione naturale»⁴³. L'arte, intesa qui come «un tal cogliere l'oggetto, che non è «vederlo» né «oggettivarlo», ma immediatamente viverlo e produrlo»⁴⁴ quasi fosse un fine naturale, come il rifluire di ogni agire cosciente nell'essere assoluto che, quale pura vita, è unione di suprema passività e illimitata attività, svolge un compito che si potrebbe dire integrativo nei confronti della filosofia, di per sé necessariamente libera e coscienziale. Alla filosofia l'arte garantisce «l'accesso a quello che si potrebbe dire lo stato di natura dell'io, il permanere (non oggettivabile se non de-cadendone) nell'intelligi-

bile» quale «luogo della coincidenza e del bilanciamento» di «tutti gli stati di *tensione* che costituiscono gli infiniti possibili rapporti tra soggetto e oggetto»⁴⁵.

Ma si potrà davvero parlare, a proposito di questa concezione dell'arte come modello del rifluire dell'agire nella vita, della coscienza nella natura (dell'intenzionale nell'inintenzionale), di un ruolo semplicemente integrativo dell'estetico rispetto al filosofico, oppure già di una sua ulteriorità? A noi pare sufficientemente chiaro, ovviamente quando ci si faccia dettare retrospettivamente i pregiudizi interpretativi dalla chiusa del *Sistema* del 1800, che già qui, pur in un contesto soprattutto etico-filosofico e per il quale certamente si può dire che «non c'è [...] altra possibile realizzazione dell'assoluto che nella prassi morale»⁴⁶, solo l'arte (tragica) pare in grado di realizzare l'intenzione generale della (prima) filosofia schellinghiana. Pur se in maniera immaginaria, anticipando la riunificazione degli imperativi antitetici («sii!» e «annientati!»), altrimenti solo asintotica, l'arte costituisce il *modello dell'indifferenziazione di soggettivo e oggettivo* in cui consiste l'assoluto stesso⁴⁷ e che sfugge agli unilaterali sistemi dualistici (criticismo e dogmatismo, appunto). L'opera non postula soltanto, ma incarna nel suo contenuto stesso, esibisce come realizzato o come sempre realizzabile, ossia come oggetto del sapere, ciò la cui realizzazione il criticismo è costretto a rinviare all'infinito, e viceversa come esito della libertà ciò che invece il dogmatismo si sente obbligato a riconoscere come un dato e un oggetto del sapere. Se non dimostrano inappellabilmente la presenza già nelle *Lettere filosofiche* di questa funzione utopica dell'estetico, quanto meno paiono suggerirla le parole di Schelling sei anni più tardi: «Nei *Briefe* [...] posso essermi certo espresso piuttosto maldestramente, nel presentimento ancora rozzo ed embrionale che *la verità risiedesse più in alto di quanto l'idealismo non vada*» (BuD, II, 352; corsivo nostro).

1.5 L'utopia estetica di un comunismo degli spiriti

Le due paginette anonime acquisite nel 1913 dalla Biblioteca Reale di Berlino e che il loro primo editore, Franz Rosenzweig, definì nel 1917 un po' impropriamente *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, sono state, com'è noto, materialmen-

te stese da Hegel, sebbene non sia mai stato accertato (e forse mai lo sarà con la definitività che ci si attende da una ricerca filologica) a chi si debbano attribuire le idee ivi contenute: se a Schelling (come per lo più si credette sino agli anni '50) o a Hölderlin (una tesi sostenuta già negli anni '20 e, dopo una lunga interruzione, sporadicamente negli anni '60), se a Hegel stesso (è la tesi prevalente negli ultimi trent'anni, a partire dall'impulso datole nel 1965 da Pöggeler) o addirittura a un non meglio precisato quarto autore. L'appello finale, che ha il tono di un autentico «programma di agitazione»⁴⁸, a una «nuova mitologia» come «mitologia della ragione», nonché certe indiscutibili analogie testuali e stilistiche con i lavori di Schelling⁴⁹, hanno per lungo tempo giustificato e ancora oggi, a nostro parere, per molti versi legittimano tale attribuzione. Pur se in un linguaggio ancora kantiano, il frammento pare esprimere un'idea che in Schelling era forse venuta maturando nei colloqui con Hölderlin⁵⁰, e che d'altronde si ritrova, persino nel suo supporto retorico, almeno fino alle *Età del mondo* (1811-1815), vale a dire la profezia di una trasformazione della filosofia in una mitologia filosofica che integri sapere e (mondo della) vita.

Non ci è qui concesso di esaminare nei dettagli tutti i temi contenuti in quello che è stato felicemente definito come un «brano della storia dello spirito tedesco»⁵¹, un documento che, pur toccando evidentemente, attraverso la sua imprevedibile storia degli effetti, un punto nevralgico del pensiero novecentesco, testimonia sul piano storico l'operante armonia prestabilita tra alcuni spiriti certo affini ma anche profondamente diversi (agli autori già citati occorre aggiungere, quanto al comune interesse per la mitologia, almeno Novalis e F. Schlegel). È ciò che giustifica oggi l'impegno ermeneutico di un'ampia schiera di filosofi, storici della letteratura e teologi, tutti invariabilmente impegnati a misurare sul banco di prova del frammento l'immagine del pensatore a cui di volta in volta è attribuito. Tanto meno si tratta qui di arrischiare l'ennesima attribuzione; ci basterà discutere i principali temi del frammento *come se* l'autore fosse Schelling, in ogni caso ricavandone delle conclusioni generali che può serenamente giudicare *rilevanti per Schelling* anche chi sia incline a risolvere diversamente il problema attributivo.

Si può notare che la prima parte⁵², che forse conclude un segmento precedente andato perduto, fa cenno alla traduzione, au-

spicata in quegli anni soprattutto da Fichte⁵³ ma anche da Schelling e Hegel, della metafisica come «sistema compiuto di tutte le idee» in pratica (*recto* 1-5)⁵⁴, e ciò in forza della correlatività tra l'autocoscienza assolutamente libera e il mondo esterno che quella crea dal nulla (*recto* 5-8)⁵⁵. Di qui, e cioè da un ambito certamente vicino alle *Lettere filosofiche* in quanto basato sul risolversi di tutta la metafisica nella morale, si passa alla fisica o filosofia della natura («fisica in grande»; *recto* 13), nel senso sia dell'accesso pratico al teoretico («come dev'essere fatto un mondo per un essere morale?»; *recto* 9-10), sia dell'elevazione platonica – un tema certamente caro in quegli anni a Schelling – a una fisica postnewtoniana e sovra-analitica («vorrei dare nuovamente ali alla nostra fisica, che procede faticosamente per mezzo di esperimenti»; *recto* 10-11) finalmente adatta a uno «spirito creatore» (*recto* 14-15). Ma il tono cambia poi repentinamente, e si passa da una condanna di sapore herderiano e schilleriano dello Stato come macchina oppressiva costruita dall'uomo⁵⁶, macchina contraria alla libertà e all'organicismo presupposti da ogni idea e nella fattispecie da quella di «umanità», sino alla speranza anarcoide di una sua totale estinzione (*recto* 16-26). Dopo un accenno alla già accennata polemica contro l'utilizzo razionalistico dei postulati kantiani da parte della teologia tubinghese (*recto* 26-29), l'autore se ne esce con l'annuncio altisonante e anti-dogmatico della libertà e uguaglianza assoluta di tutti gli spiriti, ai quali è del tutto immanente (posizione tipica delle *Lettere filosofiche*) il mondo intellettuale, tanto Dio che l'immortalità (*recto* 29-31; *verso* 29-30).

Ma è alla seconda parte del frammento che dobbiamo in questo contesto prestare tutta la nostra attenzione, ossia al passaggio o «salto» dalla soluzione pratica a quella estetica, o, se si vuole, all'inclusione della prima nella seconda in forza dell'almeno relativo congedo dall'idea come mero postulato pratico. È evidentemente maturata nell'autore – in un contesto che, peraltro, ammette ancora un duplice accesso (pratico ed estetico) alla filosofia e che non distingue tra «praticità generale dello spirito e praticità specifica della morale propriamente detta»⁵⁷ – la convinzione che l'accesso reale alla filosofia e la sua realizzabilità siano possibili solo attraverso l'estetico. La filosofia dello spirito è ora definita perentoriamente *filosofia estetica*, perché come l'idea di bellezza abbraccia le altre (verità e bontà), svolgendo quel ruolo di sintesi e di media-

zione tra conoscenza teoretica e legislazione pratica che era pure l'esito della rigerarchizzazione schilleriana⁵⁸ della teoria platonica delle idee (al cui vertice si trovava piuttosto il bene), così solo il filosofo che disponga della medesima forza estetica del poeta («l'atto supremo della ragione») lascerà la mera «lettera» (le «tabelle e registri») per lo «spirito», riuscendo a comunicare le idee e a riunificare scienza e azione (*recto* 32-36; *verso* 1-7). Solo chi possiede *spirito* può, kantianamente, svincolarsi da ogni limitazione concettuale e, grazie al libero gioco delle facoltà favorito dall'idea estetica⁵⁹, emancipare nel senso della schilleriana «anima nobile» la realtà esterna⁶⁰. Il punto di unione di pratico e teoretico, identificato qui nella condizione estetica che supera ogni scissione (tra io e mondo, tra i diversi individui e tra le diverse facoltà di ciascuno) e qualsiasi malintesa fedeltà letterale, rinvia certamente alla già ricordata antropologia delle *Lettere* schilleriane (1795), nonché alle stesure preparatorie (dal 1794) dell'*Iperione*⁶¹ di Hölderlin (pubblicato poi nel 1797-1799) e alla funzione di mediazione tra libertà e natura notoriamente assegnata da Kant al libero gioco implicito nel giudizio estetico (1790) e, di passaggio, ripresa anche dallo Hegel della *Positività della religione cristiana* (1795-1796)⁶². Ma, soprattutto, essa anticipa, sebbene con sfumature diverse, la dichiarazione schellinghiana dell'estetico quale via d'accesso e insieme compimento del filosofico accennata fin dallo *Sguardo generale* e poi pienamente sviluppata nella chiusa del *Sistema* (cfr. 1.7 e 2.3), la visione cioè, quasi certamente evocata in lui da Hölderlin, di una poesia-*poiesis* che, dopo aver percorso un'orbita eccentrica, «ridiventa alla fine ciò che era in principio, educatrice della [«storia»] umanità» (*verso* 8-9). La retorica protoromantica⁶³ dell'inizio perduto e riconquistato, nel suo coniugare ciclicità e storia tripartita secondo il modello della modernità come evangelo, come «passione» anche temporale che attende la propria resurrezione nel Tutto sincronico, è qui pienamente all'opera.

Tutto ciò accadrà mediante una «nuova mitologia»: una parola d'ordine che animava da qualche tempo sotterraneamente e per lo più sotto altri nomi («religione sensibile», «religione popolare», «chiesa invisibile») la cultura tedesca e i suoi ricorrenti appelli a una educazione popolare (*verso* 8-11) intesa come egualitarismo indolore e giacobinismo senza Terrore⁶⁴, come autoannientamento dello stato meccanicistico in una nuova religione fondata su una

«comunità di senso»⁶⁵ e sul mito politico-scientifico dell'età dell'oro. Pur mossa da analoghi impulsi messianici e pedagogici a una sensibilizzazione dei concetti, la nuova mitologia dei rivoluzionari (*soltanto spirituali*) tedeschi è però qualcosa di più del processo tardeilluministico di estetizzazione della politica e di risimbolizzazione della vita sociale avviato dalla rivoluzione, invece politica, dei francesi⁶⁶. Andrebbe piuttosto considerata come una variazione tedesca sulla *querelle des Anciens et des Modernes*, i cui due fuochi sono, da un lato, l'appello alla religione sensibile⁶⁷, che, nel suo peculiare intreccio di demitizzazione del dogma e risacralizzazione del mito storico-politico, compenserebbe il deficit di legittimazione della ragione analitica (motivo tanto schellinghiano che hegeliano)⁶⁸, e, dall'altro, la scoperta dell'intuizione intellettuale come trasformazione della contraddizione (concetto *versus* intuizione) in correlazione⁶⁹. Ma che cosa presuppone il bisogno variamente espresso (Herder, Hegel, Goethe, Schiller, gli Schlegel, Hölderlin, Novalis, Schelling appunto) di una nuova mitologia d'uso non solo poetologico, di una mitologia nazionale che garantisca, coll'istituire un nuovo centro di significati, l'omogeneità politico-poetica degli stati tedeschi all'indomani della crisi dell'ordine unitario della tradizione feudale⁷⁰? Anzitutto l'inconsistenza teoretica dell'opposizione tra monoteismo e politeismo (la nuova mitologia è infatti «monoteismo della ragione e del cuore» e «politeismo dell'immaginazione e dell'arte»; *verso* 14-15)⁷¹, in secondo luogo la possibilità di attingere l'unità metafisica in maniera extrariflessiva (l'amore o la divinità per Hegel, l'essere anteriore al giudizio come «partizione originaria», per Hölderlin, l'incondizionato schellinghiano), e poi la sua interpretazione-applicazione in senso antropologico («armonico sviluppo di tutte le capacità»; *verso* 27-28) e politico, ossia quale critica della lacerazione moderna. Va da sé che la riunione estetica dei *dissecta membra* qui auspicata (che si abbia in mente la scissione tra i saperi o tra dotti e popolo o anche tra le diverse forze del singolo individuo, non importa) non ha ancora nulla della posteriore assolutizzazione della parola poetica come risposta alla «morte di Dio»; è piuttosto solo il «risultato di una «buona ventura» [il cui] processo generativo resta necessariamente indisponibile in quanto inconscio»⁷², ma la cui struttura era diventata, dopo la delucidazione schilleriana del-

l'istinto del gioco quale reciprocità di istinto sensibile e istinto formale⁷³, quasi un luogo comune.

Esaminiamo in modo più preciso la celebre chiusa del frammento. Non ci si appella qui genericamente alla mitologia, ma ad un'idea, di cui si dice enfaticamente «che non è ancora divenuta cosciente in nessun uomo» (*verso* 16-17), di una «mitologia della ragione», ossia di una dottrina che sia mitologica nella forma ma al servizio delle idee nel suo contenuto, che garantisca cioè l'intuitività del regolativo non solo alla coscienza elitaria del filosofo ma su un piano di universale comunicabilità. Resta da stabilire se questa genericamente tubinghese⁷⁴ unione mitologica di sapere e vita, che Schelling proprio a partire dal 1797 cercherà nella filosofia della natura, sia il frutto di una quanto meno improbabile decisione strumentale («la mitologia deve divenire filosofica» perché il filosofo non se ne vergogni, e «la filosofia deve divenire mitologica» se vuole essere in grado di interessare il popolo; *verso* 20-25), o non si configuri piuttosto come il ricorso finale a un altrettanto improbabile *deus ex machina* («uno spirito superiore inviato dal cielo deve fondare tra noi questa nuova religione»; *verso* 30-31). E poi, sarà la nuova unità simbolico-mitologica a garantire un sano e organicistico tessuto sociale, oppure ne sarà soltanto la conseguenza? Domande cui non si può dare vera risposta restando all'interno del frammento. Quel che ci preme sottolineare è però che, all'indomani del *Programma di sistema*, la mitologia cesserà di essere semplicemente uno stadio prefilosofico indagabile storicamente per diventare per molti spiriti, adeguatamente corroborata dall'attivismo fichtiano, il farmaco dei tratti ormai patogeni della razionalità, lo strumento di sensibilizzazione della filosofia idealistica. Volgendosi al futuro il regressivo «alessandrinismo della dottrina secondo cui la poesia è maestra dell'umanità»⁷⁵, la mitologia non sarà più la «bibbia dei poveri» ancora non innalzata al concetto ma la poeticizzazione della ragione, altrimenti destinata a irrigidirsi nell'opacità ermeneutica. Alla mitologia antiquario-nostalgica subentra ora la mitologia rivendicativo-utopica: l'uomo, che sa di essere da sempre creditore nei confronti della storia che non ha realizzato le sue aspettative, cerca ora la propria intersoggettiva legittimazione nell'ipotesi di un non-luogo talmente ineffettuale da non subire mai l'onta dell'usura.

A nostro parere l'itinerario di Schelling è in questo senso del

tutto lineare: come in una lettera del 1796 troviamo scritto che i Misteri, che salvaguardano le idee nella loro veste segreta e incommunicabile (filosofica), debbono essere tradotti in una mitologia pubblica e sensibile (Plitt, I, 88-89), così nelle lezioni sulla filosofia dell'arte leggeremo dell'esigenza di traduzione mitologica anche del nucleo mistico del cristianesimo, cui è evidentemente attribuito un significato solo preparatorio rispetto al Vangelo eterno del futuro⁷⁶. Proiettata così nel *Programma di sistema* (che egli ne sia l'autore o solo uno degli ispiratori) per la prima volta sul futuro la dimensione mitologica, negli scritti tubinghesi ancora tematizzata solo rispetto al passato, Schelling s'avvia a considerare nel destino della mitologia il destino dell'intera comunità etico-storica cui essa appartiene. La mitologia filosofica è così sia la fase ultima della storia («l'ultima e suprema opera dell'umanità»; verso 31-32), ossia il rifluire nella *poiesis* originaria, sia lo strumento pienamente disponibile per emendare l'ipertrofia moderna della soggettività.

1.6 *Primato del sentimento: il modello dell'organismo*

Prima però di procedere alla vera e propria svolta estetica del filosofare schellinghiano, crediamo utile tentare un'analisi almeno cursoria dei temi in senso lato estetici contenuti nelle opere della prima filosofia della natura (1797-1799). È indubbio che è in un'atmosfera estetica o estetizzante che vengono condotte molte analisi dei fenomeni naturali: si va dall'enfasi poetica con cui vengono descritti gli «spettacoli» della luce, nel suo provenire da un mondo tanto luminoso da ricordare l'Empireo degli antichi e al quale s'avvicina più l'occhio che l'immaginazione (HkA, I, 5, 173, 128), sino alla molteplice applicazione dell'espressione kantiana «libero gioco» per indicare il rapporto dinamico tra le forze della natura, in specie chimiche (HkA, I, 5, 189-190, 236-237, 251, 253; SW, II, 566), e il piacere che la natura prova nel raggiungere una regolarità proprio nella caotica ricchezza delle forme (SW, II, 348). Ma il più importante di questi campi metaforici è senz'altro quello imperniato sulla natura come «libro» da interpretare. Si tratta di un retaggio anche estetico dell'allegorismo e dell'emblemistica barocca, che predispone il terreno di coltura dell'originale con-

cetto di simbolo schellinghiano e al quale egli resterà straordinariamente fedele, dal primo riconoscimento che «ogni pianta è, per così dire, l'impronta contratta dell'anima» (HkA, I, 4, 113), sino alla dichiarazione di superiorità della fisica speculativa, cui spetta «interpretare quanto si è letto», vale a dire i risultati di chimica, fisica e matematica (rispettivamente volte a leggere nel libro della natura gli elementi, le sillabe e la natura stessa) (SW, II, 6). Nello stesso senso bisogna leggere l'enfasi con cui si ammette la stratificazione storica della catena naturale inorganico-organica («ogni corpo minerale è un frammento dei libri storici della terra»; SW, III, 291, n. 1), e in generale l'analogia tra la natura e un «poema che giace rinchiuso in una scrittura misterosa e mirabile» (SW, III, 628), o, come si dice nel *Widerpost*, in «cifre» e «geroglifici» (cfr. 2.1), fino alla tesi, più esplicita, secondo la quale «la natura è per noi un autore antichissimo che ha scritto in geroglifici, e i cui fogli sono colossali» (SW, V, 246). Per quanto indicativi dell'orientamento filosofico-poetico di Schelling, questi e altri passi simili (analogici se non addirittura puramente metaforici) nulla dicono sull'ormai imminente «assolutismo estetico» schellinghiano, per il cui chiarimento si rivelano assai più utili due questioni variamente affrontate nei primi tre scritti di filosofia della natura, e cioè il primato del sentimento e l'opposizione di arte e organismo.

Il primo di questi nuclei tematici, affrontato sulla scorta della spiegazione insieme fichtiana e jacobiana dell'origine della materia dalla natura della nostra «intuizione», rinvia a un modello sincretistico (Jacobi, Hume, Hemsterhuis, Herder, Spinoza, Rousseau, Oetinger) che è assai influente sul giovane Schelling e addirittura decisivo per il suo orientamento estetico relativamente anti-fichtiano: quello «di un reale-vivente come fonte unica e originaria della vita e del pensiero e alveo comune in cui essi sono destinati a rifluire dopo il reciproco distacco che contraddistingue la nostra "età di mezzo"»⁷⁷. Per comprendere in che modo si possa dire che il vero sapere non è che «la vita stessa pervenuta alla parola»⁷⁸, e che quindi la lingua simbolica (il cui archetipo è, come s'è visto, il mito), attestando nelle sue varie emergenze euristiche all'interno della filosofia della natura⁷⁹ il «carattere pratico-estetico» della «comunità originaria dell'uomo con la natura»⁸⁰, è la chiave ermeneutica dello «stato nascente dell'oggetto nell'intuizione preriflessiva»⁸¹, è necessario indagare il fondamentale quar-

to capitolo della seconda parte delle *Idee per una filosofia della natura come introduzione allo studio di questa scienza* [*Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, 1797]. Pur essendo di per sé inintuibili, le forze dal cui interagire si produce la natura (dalla materia inanimata in su), e cioè la forza di attrazione e di repulsione quali principi della dinamica kantiana, non sono concetti dotati di un contenuto logico ma le «condizioni di possibilità di ogni conoscenza obiettiva» (HkA, I, 5, 208). A chi sappia far «nascere in un certo senso il concetto davanti ai propri occhi» (HkA, I, 5, 209) apparirà chiaro che quei due concetti non derivano la loro certezza da «ragionamenti» né dalla prestazione dell'intelletto di cui sono l'esito, ma da un'intuizione precedente, che altro non è che il *sentimento* del loro conflitto. Mutuando l'indicazione dello schematismo kantiano circa la necessaria complementarità di concetto e intuizione e disconoscendo, per contro, il ruolo costitutivo assegnato da Fichte all'intelletto (mediante la cui fissazione, soltanto, il prodotto dall'immaginazione cesserebbe di essere ideale e diverrebbe effettivamente reale), Schelling elabora una dottrina dell'intuizione che ricostruisce, *ma su basi extrafichtiane*, alcune nozioni della *Dottrina della scienza*:

i concetti sono solo ombre della realtà. [...] L'uomo la cui intera forza spirituale si sia ridotta alla facoltà di formarsi dei concetti e di analizzare dei concetti, non conosce alcuna realtà e la semplice domanda su di essa gli sembra un controsenso. Il semplice concetto è una parola priva di significato, un suono per l'orecchio privo di senso per lo spirito. Tutta la realtà che gli può spettare gli viene prestata solo dall'intuizione che l'ha preceduto. E per questo motivo nello spirito umano concetto e intuizione, pensiero e immagine non possono e non debbono mai essere separati. Se l'intero nostro sapere poggiasse su concetti, non vi sarebbe alcuna possibilità di convincersi di una qualche realtà. [...] Ma nulla è reale per noi se non ciò che ci è dato immediatamente, senza alcuna mediazione concettuale, senza alcuna coscienza della nostra libertà. Nulla però giunge immediatamente a noi se non attraverso l'intuizione, e per questo è *l'intuizione la cosa suprema nella nostra conoscenza* [...] il primo grado del conoscere, il sommo nello spirito umano, quello che costituisce propriamente la sua spiritualità (HkA, I, 5, 209-210, 215; corsivo nostro).

Inaccessibile all'uomo soltanto intellettuale quanto lo sono i colori per il cieco, la realtà nella polarità delle sue forze trova, in

quanto unità preconcettuale di soggetto e oggetto, la sua chiave ermeneutica solo nel *sentimento*. È quanto si legge in un'altra pagina fondamentale delle *Idee*:

Esistono dei filosofi [Reinhold con la sua teoria della rappresentazione; *N.d.A.*] che ritengono di aver esaurito l'essenza (gli abissi) dell'umanità riconducendo tutto in noi a pensare e rappresentare. Ma non si comprende come, per un essere che originariamente si limita a pensare e rappresentare, qualche cosa fuori di lui possa avere realtà. Per un essere siffatto l'intero mondo reale (che esiste appunto solo nelle sue rappresentazioni) dovrebbe essere un puro e semplice pensiero. Che qualcosa esista ed esista indipendentemente da me, lo posso sapere solo in quanto mi sento senz'altro costretto a rappresentarmi questo qualcosa; ma come posso sentire questa costrizione senza il simultaneo *sentimento* che io sono originariamente libero rispetto a ogni rappresentare, e che il rappresentare non costituisce la mia stessa essenza ma soltanto una modificazione del mio essere? (HkA, I, 5, 211; corsivo nostro)

Fede nella realtà esterna e fede in se stesso, passività percettiva e libertà rappresentativa dello spirito si rivelano inestricabilmente intrecciate: è a partire da questa ripresa e correzione idealistica della «fede» realistica jacobiana⁸² che Schelling può considerare lo stato naturale, distrutto dalla riflessione, già abitato dalla libertà nell'inconsapevolezza pre-filosofica. È uno stato che in qualche misura può essere riprodotto quando il rappresentare non perde il contatto col sentire, quando cioè il sapere desensibilizzato venga rifiutato. Piuttosto che ordinati secondo il continuismo leibnizio-wolffiano, senso e intelletto garantiscono una matura identità uomo-natura solo quando siano coesistenti e in una «perfetta azione reciproca», quando cioè si individuino nella vita come nella libertà la medesima radice fluida (il limitarsi dell'illimitato), solo in un secondo tempo fissata dalla concettualità:

Ci sono uomini che credono ci si possa accertare della realtà solo per mezzo della più assoluta passività. Tuttavia il carattere dell'umanità (grazie al quale si distingue dall'animalità) è di conoscere e godere il reale solo nella misura in cui è in grado di innalzarsi al di sopra di esso. [...] So di essere passivo solo grazie al fatto di essere attivo e so di essere attivo solo grazie al fatto di essere passivo. Quanto più attivo lo spirito, tanto più elevato il senso, e viceversa, quanto più ottuso il senso, tanto più depresso

lo spirito. *Chi è altrimenti, intuisce anche in modo diverso, e chi intuisce altrimenti, è anche diverso* (HkA, I, 5, 212; corsivo nostro).

L'estetico non è qui l'immediata identità con il mondo esterno, equiparabile piuttosto ad un sogno – «soltanto l'uomo libero [che si sente limitato perché insieme sente la propria originaria illimitatezza; *N.d.A.*] sa che esiste un mondo al di fuori di lui; per l'altro questo non è che un sogno da cui non si desta mai» (HkA, I, 5, 212) –, ma non è neppure (non ancora) l'operato esplicito dell'artista. A essere «estetica» è qui piuttosto una capacità di trascendimento del mondo impossibile per l'animale, e di per sé passibile di rieducazione nonostante i danni provocati dalla cultura della riflessione, precisamente la capacità «di produrre oggetti reali nell'intuizione attraverso il dominio dell'immaginazione produttiva»⁸³, riconciliando così nella scienza (del che l'intera filosofia della natura schellinghiana è un grandioso esempio) concettualità e immaginazione produttiva. Si veda da ultimo come Schelling adottata in parte l'esempio kantiano del *sublime* per chiarire «esteticamente» come l'intuizione stessa sia, fichtianamente, il risultato, «sentito» come tale, del conflitto tra due attività opposte e reciprocamente limitantisi, del quale tutta la realtà è in un certo senso l'infinita prosecuzione. Che cosa accade davvero nell'intuire?

Ciò che si percepisce contemplando monti che si perdono nelle nuvole, oppure nel tonante precipitare di una cascata, e in generale in tutto ciò che è grande e meraviglioso nella natura – quell'attrazione e repulsione che ha luogo tra l'oggetto e lo spirito che contempla, quel conflitto di direzioni opposte che solo l'intuizione porta a termine – è ciò che accade in piccolo in ogni intuizione (è ciò che accade, ma in modo trascendentale e inconscio, nell'intuizione in generale; SW, II, 223, n. 1) [...] Esercitare quella facoltà dell'intuizione dev'essere lo scopo primario di ogni educazione. È infatti ciò che fa dell'uomo un uomo. A nessun uomo, esclusi i ciechi, si può contestare che veda. Ma per intuire con coscienza sono necessari un senso libero e un organo spirituale che a molti è negato (HkA, I, 5, 216, n. G).

L'intuizione è dunque negata a chi si accontenta della polvere dei libri e delle vuote speculazioni concettuali o mnemoniche, a quei lettori «che possono magari anche immaginare delle attività opposte in noi, ma che non hanno mai sentito che l'intero mecca-

nismo della nostra attività spirituale si basa su quell'originario conflitto in noi stessi» (HkA, I, 5, 214, n. E). *L'educazione dell'intuizione e del sentire* è pertanto la componente primaria di una più generale *educazione estetica* che, ancora non identificata con l'attività artistica, ha come fine l'accesso a un punto superiore in cui libertà e necessità ancora non si sono disgiunte e che sarebbe un errore proiettare *soltanto* in un arcaico stato naturale. Schillerianamente, egli giudica tale educazione estetica propedeutica alla propria filosofia non meno che necessaria quale antidoto alla «malattia» spirituale della riflessione: due esigenze, volte in qualche modo all'estetizzazione dei fondamenti della filosofia, che ritroveremo variamente confermate nelle successive opere schellinghiane, non senza dar luogo a una relativa conflittualità con l'indirizzo strettamente artistico che via via andava emergendo.

Altrettanto rilevante per una ricostruzione dell'itinerario estetico schellinghiano è, come si diceva, l'insistita contrapposizione tra l'organismo naturale e l'opera d'arte. A conferma della perdurante sottovalutazione dell'elemento consapevole e intenzionale, l'opera d'arte (esaminata ove si discute la controversa ipotesi di un Dio creatore o semplice artefice) è dichiarata inferiore all'organismo. Laddove questo, estraneo al meccanismo, sussiste per sé e si autoproduce rifluendo infinitamente in se stesso (nel senso che deriva da un individuo della medesima specie), è cioè, kantianamente⁸⁴, causa ed effetto di se stesso, portando così in sé il proprio concetto e quindi risultando finalizzato già nella sua stessa esistenza quale interazione reciproca delle parti (reali e oggettivamente raccordate col tutto), l'opera si conferma non meno meccanica di qualsiasi altro oggetto. Dal momento, inoltre, che le sue parti sono «arbitrarie» e dipendenti dalla mia «attività», vale a dire «esistono solo nella misura in cui io divido», l'opera si regge, a differenza dell'organismo, su un concetto del tutto esterno (si ricordi che esiste concetto solo dove sussiste una relazione necessaria e circolare tra il tutto e le parti). È proprio questo il punto decisivo: mentre il concetto è immanente all'organismo e da esso inseparabile, quello dell'opera d'arte «si trova fuori di essa, nell'intelletto dell'artista» (HkA, I, 5, 94), secondo una distinzione posta già da Jacobi e Kant e qui ripetuta quasi alla lettera⁸⁵. Ne consegue che solo nei corpi organizzati «necessità e casualità sono unite nel modo più intimo. Necessità, perché già la loro esistenza e

non solo (come nell'opera d'arte) la loro forma è conforme a fini; casualità, perché questa conformità a fini è tuttavia reale solo per un essere che intuisce e riflette» (HkA, I, 5, 99). Ciò perché l'artista, come

essere nel quale il concetto precede l'atto e il progetto precede l'esecuzione, non può creare, può soltanto formare e configurare una materia già esistente, può imprimere nella materia, ma solo dal di fuori, il marchio dell'intelletto e della finalità; ciò che egli crea, è finalistico non in se stesso, ma solo in rapporto all'intelletto dell'artista, è finalistico non originariamente e necessariamente ma in modo accidentale (HkA, I, 5, 97).

Impartecipabile dall'esterno, la finalità dell'organismo è dunque più profonda e immanente di quanto lo sia la finalità formal-concettuale di qualsiasi opera d'arte – un punto essenziale per chi come Schelling intende dimostrare l'impossibilità di spiegare il graduale autoorganizzarsi della natura ricorrendo all'ipotesi di un Dio creatore (in verità semplice architetto del mondo). Tale concetto dell'«organizzazione» trova un preciso sviluppo l'anno seguente nell'*Anima del mondo* [*Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*, 1798]:

L'arte (*Kunst*) dell'uomo consiste nel conferire alla materia grezza non tanto l'indistruttibilità quanto la distruttibilità, può cioè raggiungere l'indistruttibilità che la natura consegue in tutti i suoi prodotti solo fino ad un certo limite. Di nessuna materia grezza si dice che è distruttibile se non quando ha acquisito una forma determinata attraverso l'arte umana. L'esperto dell'antichità sa (o fa quanto meno come se sapesse) come stabilire, a partire da una testa mutilata, non solo a quale statua ma spesso addirittura a quale epoca dell'arte essa appartenga. Laddove questa conoscibilità del tutto a partire dalla parte va all'infinito nei prodotti della natura (quand'anche con l'ausilio di lenti non si fosse in grado di seguirla ulteriormente, ciò varrebbe tuttavia per un occhio più acuto e penetrante), essa non va mai all'infinito nei prodotti dell'arte. Il che svela appunto l'*imperfezione dell'arte umana*, che non dispone, al pari della natura, di *forze penetranti* ma solo *superficiali* (SW, II, 518-519; corsivi nostri).

A differenza dell'organismo, che riproduce la totalità in ogni sua singola parte e gode perciò di perfetta individualità, l'opera

dell'arte umana non presenta alcuna individualizzazione all'infinito della materia, neppure di valore regolativo, né si può pensare nel concetto dei suoi prodotti (che non sono causa ed effetto di se stessi) alcuna identità dell'ideale e del reale. L'opposizione arte-natura risulta chiara a chi non si lascia irretire dal punto di vista comune, che nella natura vede solo il prodotto, o dalla speculazione (*Speculation*), che nella natura vede solo la causa: «se nell'arte (*Kunst*) il concetto precede l'azione, l'esecuzione, nella natura concetto e azione sono piuttosto simultanei e una cosa sola: il concetto trapassa immediatamente nel prodotto e ne è inseparabile» (SW, III, 284). Nell'organismo naturale appare così sovvertito il modello dualistico e puramente concettuale ascrivito all'epoca malata di riflessione non meno che alla produzione artistica, e prefigurato quel ritorno cosciente del sapere alla vita – in una parola la dimensione *simbolica* o «stato di natura (*filosofico*)» (HkA, I, 5, 70) di cui avremo a lungo l'occasione di parlare – che la riflessione ha reso (*per il momento*) impossibile.

È certo possibile che con espressioni quali «opera d'arte» e «artista» Schelling intenda qui non specificamente l'opera estetica ma solo quella artificiale-artigianale, in cui alla forma, esattamente come accade nell'inorganico, non riesce una vera *intussusceptio* nel corpo. Potrebbe cioè avere in mente l'artefice meccanico anziché il poeta ispirato e in parte inconsciamente creativo, per il quale la materia è parte essenziale dell'attività creativa. Ne sembra una conferma il seguente riferimento alla teoria platonica:

Platone ha già osservato che ogni facoltà artistica (*Kunstvermögen*) dell'uomo poggia sulla capacità di abbozzare un'immagine generale dell'oggetto, in conformità alla quale perfino il semplice *artefice* (*che deve rinunciare al titolo di artista*) è in condizione di produrre nel suo abbozzo l'oggetto singolo con le più diverse deviazioni dalla sua generalità, conservandone solo l'essenziale (HkA, I, 5, 248; corsivi nostri).

È cioè possibile che, pur facendo suo il contesto che condusse Platone alla condanna dell'arte, Schelling cominci qui a far valere una qualche distinzione tra artista e semplice artefice, e quindi a modificare in un senso più naturalistico la precedente definizione soggettivistica, afinalistica e inorganica, del fenomeno artistico (definizione in fin dei conti pertinente solo ai preliminari, effettivamente coscienti e schematizzanti, dell'agire artistico). Di là a po-

co, infatti, l'opera d'arte assurgerà a organismo simbolico per eccellenza, nel quadro di una concezione dell'assolutamente identico del quale la natura e l'arte saranno semplicemente due differenti gradi di sviluppo, rispettivamente quello che presenta l'identico inconsciamente e come ancora indiviso, e quello che lo presenta coscientemente e riunito ma *dopo* la divisione. Finché con l'arte si pensa solo un'attività, della quale è necessario annullare una parte perché si possa riflettere sulla parte restante, finché l'elemento intenzionale ne esclude il carattere naturale e la soggiacente unità soggetto-oggetto, ideale-reale, l'arte non solo non può essere superiore alla natura, ma neppure sul suo stesso piano. Siamo qui alle prime avvisaglie della decisiva scoperta del nesso profondo tra arte e natura.

1.7 Intuizione intellettuale e accesso estetico alla filosofia

L'attribuzione del *Programma di sistema* a Schelling, che sarebbe allora l'originale verbalizzatore della discussione condotta con Hölderlin e il prosecutore in grande stile del tentativo di risolvere con una filosofia «estetica» dello spirito le aporie fichtiane, esige non solo che si circoscriva il valore di tale documento a un periodo precisamente delimitato del suo pensiero, ma anche che si spieghi lo sviluppo successivo di tale pensiero con l'innesto di nuove suggestioni fichtiane. Intendiamo con ciò la dottrina dell'*intuizione intellettuale*, professata per la prima volta in quanto tale da Fichte solo nella *Seconda Introduzione alla dottrina della scienza* (1797). Con questo unitario punto d'accesso alla filosofia sembrava finalmente spiegabile come dall'agire dell'io su di sé possa procedere l'unità di attività e passività, di autonomia ed eteronomia del soggetto.

Ma cosa spinse le migliori menti del tempo ad affidarsi a questa controversa nozione⁸⁶, e cioè ad aggirare la ben nota condanna di Kant, per il quale, come più volte vien detto nella *Critica della ragion pura*, l'uomo a differenza dell'«essere originario» non può contare, a causa della propria finitezza, su un intelletto che intuisca la cosa in sé o l'io, e che quindi crei i propri oggetti senza la mediazione della sensibilità e del concetto? L'intuizione intellettuale è infatti per Kant un (in se stesso inconoscibile) «concetto li-

mite» della non spontanea intuizione sensibile, l'unica possibile rispetto ai fenomeni e all'io, il quale è a sua volta conosciuto sempre solo *così come appare e non così com'è*, non potendo mai la pura autocoscienza (l'io puro), in quanto precategoriale e antepredicativa, essere a sua volta oggetto di conoscenza né scaturire dalla propria intuizione. Già Kant, tuttavia, aveva ammesso – e Schelling è probabilmente il solo a notarlo – che se l'io penso è una proposizione empirica, nondimeno l'io in essa contenuto è «una rappresentazione puramente intellettuale, poiché precede necessariamente ogni pensiero empirico» (HkA, I, 4, 128), è cioè l'oggetto di una «percezione» esistenziale (l'io sono contenuto nel *cogito*) che precede l'esperienza⁸⁷. Ciò è sufficiente ad aprire la strada all'intuizione intellettuale (autocoscienza = atto e coscienza dell'atto) come sintesi tra il principio della filosofia teoretica e quello della filosofia pratica.

Ma la inizialmente compatta fedeltà al gran rifiuto kantiano, già incrinata da Jacobi e Reinhold, vien meno del tutto con Fichte, con effetti dirompenti, com'è noto, sull'intero primo Romanticismo. Sostanzialmente assente nella prima *Dottrina della scienza*, sebbene l'esplicitazione dei tre principi possa ben essere considerata la descrizione postuma di quell'unità di io assoluto e io finito mediante cui Fichte supera lo scetticismo dell'*Enesidemo* in un coerente e autonomo sistema filosofico, il tema è appena accennato nella *Recensione dell'Enesidemo* (1794). Per un'esplicita tematizzazione bisogna rivolgersi, come s'è detto, alla *Seconda introduzione* del 1797, laddove Fichte risponde alla domanda cruciale («com'è l'io per se stesso?») con un «primo postulato» non più solo pratico come in Kant («pensati, costruisci il concetto di te stesso e osserva come lo fai») ⁸⁸. Nell'intuire se stesso, con cui il filosofo compie «l'atto mediante il quale per lui nasce l'io» ⁸⁹, Fichte individua la «vera» intuizione intellettuale, ben distinta da quella che Kant stigmatizzò e che andrebbe spiegata piuttosto come «coscienza immediata di un essere non sensibile [...] una creazione della cosa in sé per mezzo del concetto» ⁹⁰. Inseparabile nella coscienza comune dall'intuizione sensibile, l'intuizione intellettuale è, per il filosofo che la isola riconducendola da «fatto» ad «azione in atto» (*Tathandlung*), la «coscienza immediata» dell'io, o meglio dell'«egoità in generale» o ragione, di cui «l'individuale è solo accidentale» ⁹¹. È, in breve, una coscienza volta all'interno e atte-

stante l'identità di produttore e prodotto, di pensante e pensato. È perciò principio di onnideduttività non meno che possesso immediato di sé. Nell'immediatezza dell'autocoscienza è così aggirato il modello regressivo-riflessivo di fondazione della coscienza e definitivamente chiarito il carattere non contemplativo ma attivo⁹² dell'accesso all'assoluto (ora l'intuizione intellettuale e, più tardi, la «vita»)⁹³.

A Schelling e agli amici tubinghesi bastava ancor meno per sentirsi abilitati a sostenere la centralità dell'intuizione intellettuale e a vedervi il simbolo dell'emancipazione, prima teoretica e poi etica, dell'umanità dalla finitezza nel segno della ricostituzione dell'identità originaria (l'unica rivoluzione possibile per i tedeschi!). Sorretti da un peculiare intreccio di messianismo e di entusiasmo per il filosofare «in comune», essi non si sentivano minimamente toccati dal sarcasmo con cui l'anziano Kant aveva condannato il «tono da signori assunto di recente in filosofia», nè erano disposti a sminuire la dimensione apagogica a indimostrabilità⁹⁴ o a vedere nell'intuizione intellettuale niente di più che l'espediente illusorio per ovviare alla coincidenza di assolutezza e silenzio. È a partire da *Dell'io* (1795), e quindi ben prima che la nozione assumesse un ruolo stabile in Fichte, che troviamo in Schelling l'identificazione di io e libertà, io e intuizione intellettuale: in quanto è inoggettuale e atemporale, in quanto è l'«uno e tutto» onnicomprensivo e perciò assoluta realtà, l'io sfugge alla sfera necessariamente condizionata del «concetto» e del «dover essere» pratico nonché a quella oggettuale dell'intuizione sensibile, risultando piuttosto «determinato per se stesso come semplice io nell'intuizione intellettuale (*intellectuale Anschauung*)». Questa può però «presentarsi nella coscienza tanto poco quanto la libertà assoluta, visto che la coscienza presuppone un oggetto e invece l'intuizione intellettuale è possibile solo perché non ha nessun oggetto» (HkA, I, 2, 106) – una disidentificazione di intuizione intellettuale e coscienza (essere e coscienza, identità assoluta e identità relativa) che conduce Schelling non meno che Hölderlin al di là di Fichte, per il quale la condizione della coscienza comune non è l'inconscio ma la coscienza immediata, ciò che è cosciente nella coscienza⁹⁵. L'io infinito come «potenza assoluta» è per Schelling una certezza accessibile solo a chi oltrepassa l'empirico⁹⁶, a chi, non vincolato dai confini del linguaggio e della conoscenza empirica (che nella loro

relazione oggettuale distruggono o quanto meno «offuscano» l'incondizionato), perviene all'«intuizione, che ciascuno si è procurato da sé, dell'intellettuale in noi» (HkA, I, 2, 146). Ma come tale intuizione sia procurata (visto che più che al «tendere» etico-fichtiano pare si pensi qui a un «dono») e con quali margini di certezza (visto l'irriducibile iato tra io assoluto e io empirico), non è chiaramente detto. La tesi secondo cui l'io assoluto (Dio) «non intuisce sicuramente i fenomeni, ma altrettanto poco le cose in sé, anzi non intuisce alcuna cosa, soltanto se stesso e tutta la realtà posta come uguale a se stesso» (HkA, I, 2, 139), esclude ogni idealità dell'infinito, trasformando inoltre quanto in Fichte non era che il *medium* dell'esperimento filosofico in una sorta di *unio mystica* o distruzione della personalità, alla quale l'uomo deve tendere più di quanto debba ambire alla coincidenza con se stesso.

L'oscillazione schellinghiana tra criticismo e spinozismo è, altresì, perfettamente simboleggiata dall'uso alternato (ad es. HkA, I, 2, 111 e HkA, I, 95, ma anche SW, IV, 354) di *intellektuell*, come in Kant e Fichte, e *intellec(k)tual*, in riferimento molto probabilmente alla nozione spinoziana dell'*amor intellectualis* (*Etica*, V, 32)⁹⁷, cui è qui infedelmente reintegrata l'immaginazione. Ma Spinoza è subito corretto con Fichte, nel senso che, come s'è accennato, nelle *Lettere filosofiche* Schelling aveva cercato di scongiurare l'interpretazione (anche spinoziana) dell'intuizione intellettuale (*intellectual*) come «fantasticheria» o fanatismo dogmatico, ossia di sostituire all'intuizione intellettuale di un oggetto assoluto, quale dissoluzione dell'io nella divinità, l'unica vera (idealistica) intuizione intellettuale, quella cioè che prevede la dissoluzione dell'oggettivo nel soggettivo. Spinoza, in definitiva, non si sarebbe reso conto di obiettivare una sua autointuizione⁹⁸, e precisamente quella libera e potenzialmente comune intuizione intellettuale (*intellectual*) cui si deve l'identificazione in sé di io intuente e io intuito. Essa fornisce un'intuizione dell'eterno (nell'intuizione si dissolve ogni durata) e del sovrasensibile (sorge infatti solo su questa base la distinzione di essere e apparenza), di un (io) assoluto che non è una «cosa» non perché sia un «agire», ma perché è un «essere» in senso proprio. Se «non siamo noi a perderci nell'intuizione del mondo obiettivo, ma è il mondo obiettivo a perdersi nella nostra intuizione» (HkA, I, 3, 88), allora la stessa «lotta» fichtiana, esito della serenità di chi ha già sempre scelto l'io, è come se,

pur tra mille malintesi, fosse già prevista in Spinoza. Si è già ben lontani da Fichte quando si erige a supremo momento dell'essere il passaggio al non-essere, ossia il momento dell'annullamento che si guadagna con l'intuizione intellettuale e che è dato dall'identità (inconsia, non essendoci ostacolo e quindi ritorno dell'attività su di sé) di massima attività e massima passività. Si è, in altri termini, dinanzi a una condizione extramorale e implicitamente estetica di beatitudine differente dalla morte solo perché turbata dalla riflessione («se proseguissi l'intuizione intellettuale, cesserei di vivere»; HkA, I, 3, 95). In sintesi: laddove la coscienza immediata dell'intuizione intellettuale è per Fichte il principio della vita, l'intuizione intellettuale e il conseguente oblio di sé circoscrivono per Schelling piuttosto uno «stato di morte» o di quiete della prassi morale (vita è piuttosto la riflessione dell'io) che esercita, come s'è visto, un'indubbia fascinazione mistica non meno che estetica.

L'affinità con Hölderlin⁹⁹ è evidente. Anche per il poeta l'intuizione intellettuale è, in quanto fondamento di una *scientia intuitiva* delle cose *sub specie aeternitatis*, l'esperienza estetico-metafisica dell'unità dell'individuo con l'«Uno-Tutto», con un «essere» anteriore (e, giusta l'elemento chiliastico del *Programma di sistema*, anche posteriore) alla scissione dell'autocoscienza e del giudizio, ben lontano comunque nella sua valenza ontologica dal fichtiano io assoluto quale assoluto caso-limite dell'empirico. Ma affinità non significa affatto identità, com'è evidente dal fatto che in Hölderlin, Novalis o nella «religione artistica» del primo Schleiermacher intuizione di sé e intuizione dell'universo sono intrecciate in misura meno problematica di quanto Schelling possa concedere prima della filosofia dell'identità. All'intuizione intellettuale come «cielo nell'intelletto» (HkA, I, 3, 73) e *visio beatifica*, come quiete assoluta e non-pensiero simile alla morte, Schelling affiancherà infatti di lì a poco l'intuizione intellettuale come facoltà a cui la libertà garantisce il raggiungimento dell'essere assoluto attraverso l'autocoscienza e l'attività supreme.

Un passo che, mediato dalla lettura di Fichte, Schelling compie nello *Sguardo generale sulla più recente letteratura filosofica* [*Allgemeine Übersicht der neuesten philosophischen Literatur*, 1797-1798], ove l'intuizione intellettuale, più che il rifluire nella natura, viene a significare «l'accesso alla libertà dello spirito nell'attingimento della vivente natura in noi»¹⁰⁰, l'accertamento «sen-

timentale» dell'unità anteriore a qualsiasi divisione e inclusiva di quiete e conflitto. Tale autointuizione spirituale dell'identità di soggetto e oggetto e dell'unità di infinito e finito è ciò che garantisce la realtà del nostro sapere, dimostrando che l'intuizione degli oggetti è sempre autointuizione, soprattutto se a mediarla è un oggetto dotato di forza produttiva come l'organismo. Con questa rinnovata concezione dell'intuizione intellettuale, senza la cui potenza d'astrazione mai nascerebbe un pensiero trascendentale svincolato dall'oggettuale, Schelling può ora demarginalizzare lo stato estetico e vedervi la soluzione dell'oscillazione tra teoretica e pratica.

L'origine dell'autocoscienza è il volere. Nel volere assoluto lo spirito diviene immediatamente certo di sé, o ha un'intuizione intellettuale [ancora *intellectuale Anschauung*; *N.d.A.*] di sé. Questa conoscenza si chiama *intuizione* perché è immediata, *intellettuale* perché ha ad oggetto un'attività che procede di gran lunga oltre l'empirico e che non viene mai raggiunta mediante concetti. [...] Astraendo da ogni obiettivo, lo spirito umano ha nel contempo, durante questa azione, un'intuizione di sé, che chiamiamo intellettuale, perché il suo oggetto è un agire unicamente intellettuale. E sosteniamo pure che questa intuizione è l'azione attraverso cui sorge una pura autocoscienza, e che di conseguenza lo spirito umano non è a sua volta altro che questa pura autocoscienza. Abbiamo qui dunque un'intuizione il cui oggetto è un *agire originario* (HkA, I, 4, 128, 147; corsivi nostri).

Pur riletta in piena fedeltà all'attivismo fichtiano, l'intuizione intellettuale si carica qui di una valenza estetica mutuata da Hölderlin: «l'intera ricerca rientra propriamente nell'estetica [come] accesso all'intera filosofia, perché solo in essa si può spiegare che cosa sia spirito filosofico, senza il quale voler filosofare non è meglio che voler continuare al di là del tempo o voler poetare senza immaginazione (HkA, I, 4, 129, n. R). Superiore più che alla scissione soggetto-oggetto, alla sua fissazione ad opera della cultura della riflessione, tale unità-essere, si presenta in ogni momento come unità, divisione e riflusso nell'unità, «è sempre presente come momento fondante dell'operazione sintetica con cui l'Io si autoriferisce»¹⁰¹, non è, in altri termini, altro che «l'«abisso di forze» che giace sotto la superficie»¹⁰² e che erompe in occasione di ogni rottura dell'equilibrio (equivalente alla sfera fenomenica). È in que-

sta unità di teoretico e pratico entro un finalismo superiore che si radica l'estetizzazione della filosofia che troveremo al centro del *Sistema* del 1800.

Ma la questione di un accesso, *unico ed estetico*, all'intera filosofia non implica per il momento in alcun modo una qualche funzione dell'arte. Nel definire «estetica» la mente di coloro che sono in grado, al di là della «lettera» del linguaggio, di pensare il simbolo come simbolo e cioè come la sola espressione possibile dell'inesprimibile (sarebbe questo il solo senso accettabile della kantiana «cosa in sé»), si indica piuttosto la capacità di pensare, appunto nel simbolo, la contraddizione o, detto altrimenti, l'«accomodazione» dell'infinito al finito. Lo ribadisce una nota isolata del *Primo abbozzo di un sistema di filosofia della natura* [*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, 1799]. In quanto attività assoluta, l'incondizionato non è rappresentabile che per mezzo di un prodotto infinito, ossia mediante una finità mai compiuta e soggetta a un'intuizione prodotta in un progresso infinito, che però nessuna immaginazione (*Einbildungskraft*) è in grado di sopportare. E allora, o si assume come in matematica un confine ideale della serie, o come in poesia si annulla la serie: «quando si annulla la serie, non rimane altro in noi stessi che il sentimento della tendenza infinita; questa giunge ora all'intuizione, e a ciò fa riferimento *l'espressione del poeta*. Ne consegue chiaramente che, originariamente, ogni infinità risiede propriamente in noi stessi» (SW, III, 15, n. 2; corsivo nostro).

D'altronde, già nelle *Lettere filosofiche* si definiva, un po' sibilinamente, un'«estetica compiuta (*nel senso antico del termine*)» quella che «darà vita ad azioni empiriche, che si possono spiegare unicamente come imitazioni (*Nachahmungen*) dell'azione intellettuale» (HkA, I, 3, 87; corsivo nostro), ossia dell'intuizione interna-intellettuale del sovrasensibile, di quel «senso profondo» la cui oscurità e semioscurezza Jacobi aveva ben sottolineato. Quale sia l'accezione antica di «estetica» cui si fa cenno, è presto detto: la baumgarteniana *cognitio obscura*, reinterpretata qui neoplatonicamente come approssimativo tentativo di rendere sensibilmente quanto intuito sul piano delle idee. È sempre sulla base di questa identificazione (arcaica e futura) di poetico e simbolico che Schelling può individuare ad esempio, fin dalla prefazione dell'*Anima*

del mondo, nel concetto solo relativamente metaforico¹⁰³ di «anima del mondo» un

principio comune [...] tra natura inorganica e organica [...] che, poiché è ovunque presente, non è mai, e poiché è tutto, non può essere nulla di determinato o di particolare, per il quale appunto per questo motivo la lingua non dispone di alcuna specifica definizione, e la cui idea la filosofia più antica (*alla quale, dopo aver compiuto il suo ciclo, la nostra filosofia progressivamente fa ritorno*) ci ha tramandato solo con *rappresentazioni poetiche* (SW, II, 347; corsivi nostri)

Ma è solo nello *Sguardo generale*, e in particolare nel celebre capitolo volto a spiegare come la filosofia della storia sia impossibile come scienza a priori (è storico solo ciò che non è o non pare sottoposto a leggi), che Schelling introduce quasi *ex abrupto* la filosofia dell'arte come unione di filosofia teoretica (natura) e filosofia pratica (storia o libertà). Accompagnano tale tesi alcune osservazioni sul rapporto poesia-storia, qui estemporanee, ma destinate a grande sviluppo nel *Sistema* del 1800. Basterà perciò citarle (HkA, I, 4, 188-189): per un verso Schelling definisce la mitologia uno «schematismo storico della natura» dotato di una «verità solo poetica», per l'altro esclude qualsiasi possibilità di storicizzare la genesi dell'opera poetica, ritenendo evidentemente l'istinto poetico tanto poco progressivo e libero (e quindi storico) quanto l'«istinto artistico» (*Kunsttrieb*) animale. È piuttosto lo storico a dover sempre essere *anche* poeta, a dover, in modo pienamente superstizioso, accogliere ogni fatto naturale come fosse voluto da «una mano superiore ancorché occulta». Siamo, come si vede, a un passo dall'analogia, come vedremo centrale nel *Sistema*, tra l'eterogenesi storica e quella artistica.

Capitolo secondo

ASSOLUTISMO ESTETICO:
L'ARTE COME «ORGANO» E «DOCUMENTO»
DELLA FILOSOFIA (1798-1800)

2.1 *Iniziazione all'arte figurativa e poesia filosofica*

Ma l'evento davvero decisivo per la svolta estetica e *ora anche artistica* della filosofia schellinghiana è quella sorta di tirocinio estetico ed esistenziale vissuto nelle sei settimane (18 agosto-fine settembre) della tarda estate 1798 trascorse a Dresda¹, la cosiddetta «Firenze del Nord». Quasi ogni mattina Schelling e i nuovi amici romantici (dei quali conosceva personalmente solo Novalis e il più anziano degli Schlegel) monopolizzavano in certo qual modo la splendida pinacoteca della città, s'aggravano per le varie sale ingaggiando brillanti disquisizioni sulle opere ivi esposte o più probabilmente sulle loro proiezioni fantastiche². Schelling, passato da Dresda quasi solo per completare esteticamente il modesto *Grand Tour* formativo di due anni prima (cfr. 1.1), ne risultò a dir poco galvanizzato, nonostante la forse già percepibile e crescente freddezza e diffidenza nei suoi confronti in Novalis e soprattutto nel ben più carismatico Friedrich Schlegel. Il suo umore doveva essere alle stelle: da poco chiamato all'Università di Jena per il suo primo incarico, ove avrebbe potuto coltivare le sue amicizie (Goethe, Schiller, Fichte, Steffens, Ritter, Tieck, Schubert), e probabilmente fin da allora non insensibile al fascino di Caroline Schlegel (la sua futura moglie), egli «scopriva» ora la centralità del fenomeno artistico, in precedenza tralasciato, eventualmente anche per scarsa esperienza diretta³, o addirittura svalutato ad artificio inorganico e inautentico. Ma Schelling – come intuirono Gries e Novalis quasi al primo incontro («lo slancio del suo spirito è altamente poetico, sebbene non sia ciò che si dice un poeta»; «sembra possedere molto senso poetico») (Spiegel, 24, 18) – imparò rapi-

damente dai nuovi amici⁴, contribuendo in una misura oggi difficilmente accertabile al dialogo di A. W. Schlegel *I dipinti* [*Die Gemählde*, 1799], che di tali discussioni collettive e in specie di quelle imperniate sui maestri italiani e sulla pittura di paesaggio costituisce una sorta di «verbale»⁵. Chiarisce vivacemente questo nuovo clima spirituale la lettera al padre del 20 settembre 1798:

Ma perché dovetti proprio recarmi a Dresda, in un momento in cui comunque una quantità di lavori esigevano il mio tempo? Ho osservato ogni cosa notevole di Dresda, la galleria d'arte che custodisce i divini dipinti di Raffaello e di Correggio, la collezione di antichità, ove il mondo antico sopravvive in statue piene di vita, nonché l'intera regione, vasta e splendida, che circonda Dresda, le innumerevoli ubertose valli, i basamenti rocciosi sino al confine boemo. Ho visto tutto ciò e anche molte altre cose, lavorando però anche in modo di giungere a Jena ben preparato. [...] In poche parole voglio dirVi che la mia vita qui è stata più felice di quanto mi capitasse ormai da molto tempo. I tesori dell'arte e della scienza che sono qui raccolti, le attrattive di una natura straordinariamente varia, della splendida compagnia di persone valorose e gaie – tutto ciò mi ha reso più odioso di ogni altro questo momento, poichè, purtroppo, scoccherà presto l'ora della partenza (Plitt, I, 240).

L'abitudine a poetare e filosofare «in gruppo», caratteristica del circolo jenese, lo indusse non solo a una più competente considerazione filosofica dell'arte, ma anche a tentare di poetare in proprio, assolvendo così al duplice scopo, col dare sfogo alla propria adolescenziale inclinazione poetica, di prendere le distanze dal crescente misticismo del gruppo di «Athenaeum» (ai cui componenti, del resto, non aveva mai dato veramente del «tu») e, soprattutto, di portare a termine il tanto agognato progetto di un *poema sulla natura* o sull'universo fiduciosamente affidatogli da Goethe. A quest'ultimo doveva sembrare naturale che solo a un poeta-scienziato-filosofo come Schelling potesse riuscire l'audace impresa di tradurre (come Schelling dichiarerà in seguito) in poesia e sapere la già poetica natura originaria dell'universo. Tale sincero proposito⁶ di oggettivazione poetica dell'intuizione filosofica, perseguito esplicitamente di contro alla dilettantesca opposizione di poesia e filosofia almeno fino a quando (1802) l'arte manterrà il primato nel suo orizzonte speculativo⁷, matura sulla scorta dell'influenza del modello *quasi* simbolico della *Commedia* dante-

sca e della più generale tendenza dell'enciclopedismo romantico a passare dal mondo come libro al libro come mondo metaforico o «Bibbia». Di tale proposito schellinghiano, salutato sia nel suo tempo che in seguito da giudizi non privi di maligna sufficienza⁸ e comunque riduttivi⁹, ci restano alcuni componimenti più o meno frammentari (SW, X, 419-453)¹⁰ e certe fasciose parti dei coevi scritti filosofici (del *Bruno* in particolare). È nella persuasione di aver conseguito un grado di oggettività del sapere tale da permettere la traduzione in forma poetica e simbolica che Schelling compone, ad esempio, la *Professione di fede epicurea di Heinz Widerpost* [*Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerpostens*, forse 1799], pubblicata integralmente solo postuma (Plitt, II, 282-289; cfr. anche Rariora, 86-97)¹¹. Che egli lo considerasse il suo componimento più riuscito è provato dal fatto che vi tornava spesso durante le lezioni filosofiche. Vi si ricava una religione della natura che conduce a un'esaltazione della materia e della vita sensibile, addirittura della sensualità. Questa, insieme a un'adeguata decifrazione della geroglificità naturale, conduce l'uomo all'arte, «al senso e alla poesia (*Dichtung*)» (v. 122) in quanto opposti a quella «fantasia (*Phantasie*) e invenzione (*Dichtung*)» mistiche che sono «di ogni poesia (*Poesie*) la negazione» (vv. 57-58).

Ma più rilevante per gli scopi del presente lavoro è la composizione conosciuta come *Das himmlische Bild* o *Die Stanzen* [*L'immagine celeste* o *Le stanze*, forse natale 1799]¹², non tanto perché saluti in Caroline una seconda Beatrice, bensì perché l'intera cerchia jenese vi vide l'abbozzo di quell'annunciato poema didascalico sulla natura imperfettamente tentato da Lucrezio e nel quale Schelling faceva in qualche modo convergere due direzioni (l'*epos* speculativo e la fisica speculativa come mitologia della ragione) di un medesimo ideale perseguito almeno fino alle *Età del mondo*: la trasformazione della filosofia in una sintesi poetico-narrativa nella quale l'intenzione didattica sia perfettamente risolta nell'immanenza dell'opera, non si affermi cioè a scapito dell'artisticità. Né, d'altronde, si può dimenticare che in questo centinaio di versi troviamo una vera e propria analisi della genialità poetica, designata quasi con gli stessi termini che vedremo impiegati nel *Sistema* dell'anno seguente. In quanto unione di «amore» e «forza creativa» (v. 35), in quanto amministratore di «ogni dono della natura» (v. 13) e come essere in grado di provare gioie e dolori estremi, il ge-

nio altro non è che il riflesso dell'assoluto, il quale, come «eterno amore» (v. 37), «crea e annienta eternamente,/ E ha dall'eternità generato anche il mondo poeticamente» (vv. 39-40). Il genio poetico-filosofico deve creare prima che il suo amore «si consumi nella propria fiamma» (v. 36), deve tentare l'impresa «impossibile» (v. 54) di comprendere la totalità, percorrendo i «molti gradi» (v. 53) del mondo, cioè, secondo il modello dantesco, salendo dall'«eterna notte», dall'«abisso» (v. 62), dal «fondamento ultimo del male che non ha inizio» (v. 61), sino al «cielo» (vv. 55-56), alla vera e propria «fonte della luce» (v. 64). Se ogni epoca può e deve avere la propria *Divina Commedia*, Caroline è ora la Beatrice di Schelling, la musa ispiratrice del suo futuro (e mai realizzato) poema sull'universo. Così, «se anche del nostro amore la dolce notizia,/ nessun tenero canto del mondo a venire racconterà,/ dalle oscure cifre del poema/ quel mondo del nostro amore il segreto decifrerà» (vv. 93-96), e allora la felicità «gloriosamente risorgerà dal segreto» (v. 100), insieme alla «melodia che mai può cessare» (v. 102) perché connessa alle «eternie armonie dell'universo» (vv. 102-103).

Non intendiamo affatto dire che da questi e altri componimenti si traggano fondamentali considerazioni per l'estetica di Schelling, e, anzi, è probabilmente vero che egli è più poetico in certi luoghi della sua prosa che in questi o altri versi. Tuttavia questi esercizi di poesia filosofica o filosofia poetica sono importanti perché, da un lato, attestano l'ormai raggiunta centralità dell'arte (anche come esercizio in proprio) nel suo pensiero, dall'altro confermano la sua ricerca di una filosofia che si esprima in maniera non strettamente concettuale e possa così contare su un maggiore consenso popolare. Tanto la finzione epistolare (1795), quanto la forma dialogica (1801-1811), e da ultimo il genere epico-narrativo (1811-1815), sono infatti scelti da Schelling anche per l'atmosfera vivacemente letteraria in cui immergono le diverse tesi filosofiche. Proprio come l'opera d'arte, anche la forma dialogica, ad esempio, possiede un valore di per se stessa, è cioè simbolica sia perché estranea per principio al differimento riflessivo, sia perché, non emettendo tra l'altro sentenze perentorie, ma anzi ponendo l'accento più sul domandare che sulla certezza della risposta, conferisce una veste sensibile, in linea di principio persuasivamente intersoggettiva, ad argomenti filosofici, il cui grado di poetica aleatorietà verrebbe meno all'interno di una esposizione sistematica e

puramente logico-concettuale. Mentre attesta, alla stregua dell'opera d'arte, un'identificazione tra l'autore e il suo tema irraggiungibile sul piano del formalismo dottrinale, il dialogo filosofico sembra garantire l'armonia con la vita e con la viva ancorché eterna lingua parlata del popolo, prospettando quella possibilità di rendere essoterici i contenuti di per sé esoterici della filosofia che non è azzardato considerare un *leit motiv* del filosofare schellinghiano. Perennemente preoccupato di essere frainteso, Schelling cerca in direzioni addirittura antitetiche pur nel medesimo torno di tempo (il dialogo filosofico e, simultaneamente, l'esposizione geometrizzante alla Spinoza) di garantirsi mediante l'auspicata chiarezza un'adeguata ricezione.

Un valore estetico altrettanto significativo si evince, ad esempio, da quella pagina di «prosa apparente» dedicata a Cerere (SW, V, 124) che conclude il saggio *Sul rapporto della filosofia della natura con la filosofia in generale* [*Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt*, 1802] e nella quale si è visto, a ragione, il migliore abbozzo di un annunciato ma mai compiutamente realizzato poema a Cerere. Qui non importa, ovviamente, che nella sua poesia Schelling risulti troppo monotono e accademico¹³ o troppo fedele a modelli autorevoli (in primo luogo a Dante), non conta cioè la maggiore o minore qualità letteraria dei suoi componimenti, ma solo, come ebbe a dichiarare Schelling stesso, quanto questi «frammenti di una serie di componimenti in forma di elegia e di epigramma», e in genere i suoi «progetti poetici» fossero in grado di rivelargli i segreti dell'arte (Plitt, I, 344). Se è controverso che egli sia sia impadronito di questi segreti, non ci sono invece dubbi sul fatto che è proprio coniugando quei segreti con il giovanile spinozismo schellinghiano che sorse una certa poesia romantica d'ispirazione schellinghiana (Tieck, Hoffmann, Brentano, Heine, Eichendorff, il tardo Goethe del *Divan*)¹⁴. Ciò che intendevamo mostrare è che Schelling, a partire dall'incontro coi romantici del 1798, vive la propria iniziazione non solo alle arti figurative ma all'arte *tout court* (nella cui atmosfera rientra anche il progettato e mai compiuto viaggio in Italia con Caroline) e che il cosiddetto «assolutismo estetico» del periodo del *Sistema*, al quale ora rivolgeremo la nostra attenzione, non mirava soltanto a una filosofia dell'arte ma, con altrettanta intensità, a una poesia filosofica o filosofia poetica che se, certo, non poteva pretendere di es-

sere l'espressione adeguata dell'«ultimo Omero», poteva illudersi tuttavia di esserne quanto meno l'esercizio incoativo. Nella lettera che apre l'ampia corrispondenza con August Wilhelm Schlegel (6-7-1800) si legge tutto l'entusiasmo con cui Schelling, contagiato dal fiorire di esercizi poetici nella cerchia delle sue conoscenze, lavora a sua volta al poema sul mondo: «credo di aver trovato la mitologia che, sola, contiene rappresentate in sé tutte le idee che io desidero esporre» (BuD, I, 196). Ma questo progetto non venne mai portato a termine: Schelling non aveva fatto i conti con l'impegno assorbente dei suoi nuovi lavori scientifici né, probabilmente, con la propria incapacità di assimilare «il segreto del vero esametro» (BuD, I, 245).

2.2 *La natura, la storia e il miracolo dell'arte*

All'università di Jena, cui era stato chiamato nell'estate del 1798, Schelling tenne parallelamente corsi sulla filosofia della natura e sull'idealismo trascendentale, conformemente a quel parallelismo tra la natura e il principio intelligente che ritiene di aver scoperto già da molto tempo. Nel semestre estivo del 1799, ad esempio, egli tenne i primi in orario quasi preserale e i secondi di primissima mattina, simboleggiando così persino nell'articolazione didattica quotidiana la separazione ma anche la (recentemente maturata) complementarità delle due «scienze» fondamentali. Il primo frutto delle lezioni mattutine fu il *Sistema dell'idealismo trascendentale* [*System des transzendentalen Idealismus*, 1800]¹⁵, col quale si prefiggeva sì di integrare sistematicamente i già citati lavori di filosofia della natura (1797-1799) maturati nel periodo di studi a Lipsia (1796-1798) e le pagine ancora disorganiche dedicate alla filosofia della coscienza nello *Sguardo generale*, ma anche di chiarire i capisaldi di un'autentica «filosofia dell'arte». Solo nell'unione e nella reciprocità di una filosofia della natura, che pone l'oggettivo (realismo) per ricavarvi il soggettivo (idealismo), e di una filosofia trascendentale o dello spirito, che pone il soggettivo (idealismo) per derivarvi l'oggettivo (realismo)¹⁶, la filosofia può infatti davvero dirsi compiuta. Ma ciò esige che si estenda (in verità: si corregga) l'idealismo trascendentale, identificato qui ancora fondamentalmente con la dottrina della scienza fichtiana, a «si-

stema di tutto il sapere», valutato sia nei suoi «oggetti fondamentali» (SW, III, 330), sia nella sua condizione di possibilità (da cui il «trascendentale» del titolo). La conciliazione di io e realtà va cercata in un *sistema* che abbia nella libertà il suo «principio» e la sua «fine», e nel cui svolgimento si ripercorra la storia dell'autoco-scienza. La spiegazione del ruolo necessario che viene ad assumervi l'arte si può leggere in quanto dichiarato a Fichte (lettera del 19-11-1800):

la dottrina della scienza (quella pura cioè, come è stata esposta da Lei) non è ancora la filosofia stessa [...], procede in modo del tutto e puramente logico [...] ciò che io invece voglio chiamare filosofia, è la prova *materiale* dell'idealismo. [...] Il superamento dell'antitesi, che era posta da quella prima astrazione, dà un *ideal-realismo* non puramente filosofico, ma realmente oggettivo (l'arte); quel superamento avviene nella filosofia dell'arte, terza parte di un sistema della filosofia (BuD, II, 296; corsivi di Schelling).

È quasi superfluo segnalare che non ci sarà qui possibile seguire l'opera in tutto il suo sviluppo e nei suoi molteplici punti problematici, e che la nostra attenzione dovrà rapidamente concentrarsi sulla sua celebre chiusa estetica, che delinea una filosofia dell'arte, se non nella sua possibile estensione infinita dal punto di vista materiale, quanto meno nella sua pertinenza alla filosofia trascendentale. Ma prima di tutto un avvertimento: nonostante tale concezione dell'arte, ancora informe nel 1798 (come s'è visto) e non più professata in quanto tale già nel 1801 (come vedremo), possa aver indotto alcuni a vedervi l'esito di una superficiale avventura romantica o una soluzione illusoria della filosofia trascendentale, si tratta qui di ribadire, al contrario, che l'itinerario del *Sistema*, aperto dall'intuizione intellettuale e concluso dall'intuizione estetica e dall'arte come «organo»¹⁷ e «documento» della filosofia, risulta comprensibile (secondo la tipica circolarità «virtuosa» di ogni deduzione trascendentale)¹⁸ solo se si tiene costantemente a mente la tesi conclusiva. Lo si ammette fin da principio: «il senso specifico in cui è necessario intendere questa maniera di filosofare è l'estetico, e appunto per questo la filosofia dell'arte è il vero organo della filosofia» (SW, III, 351), tanto che nulla giustifica agli occhi di Schelling la maggiore diffusione del senso per

la filosofia rispetto al senso (per ora del tutto intrafilosofico) per la poesia.

La domanda della filosofia trascendentale o sapere del sapere è come questo sapere sia possibile, come possa essere sistematico e reale, ossia, giusta la nozione tradizionale della verità, come possa darsi la coincidenza di un oggettivo con un soggettivo. L'intero sapere viene dedotto da un fondamento che è necessariamente soggettivo, unico e inoggettivabile, senza tuttavia essere un nulla. Questo principio analitico-sintetico, la cui coincidenza con l'assolutamente vero e con l'essere-stesso fa sì che, rispettivamente, vi si colga l'identità soggetto-oggetto, forma-contenuto, e non se ne possa predicare l'essere o dare dimostrazione ma solo postulare l'esistenza, è l'autocoscienza in generale, l'io che, pur restando quale infinito produrre non-oggettivo all'infinito, diviene incessantemente oggetto a se stesso autolimitandosi e opponendosi qualcosa (il non-io). Mediante un'azione assolutamente libera, a cui si può essere guidati ma non costretti, e che è poi l'*intuizione intellettuale (intellektuelle Anschauung)* in quanto intuizione «liberamente producente» e «organo di tutto il pensiero trascendentale» (SW, III, 369), si perviene a un principio che «è il punto luminoso nell'intero sistema del sapere [...] dal quale deve procedere tutto il sapere (e non solo il mio)» (SW, III, 357). Si tratta, naturalmente, di un io-sono ben diverso, nella sua assoluta purezza e atemporalità, dall'«io penso» kantiano, o, per esprimerci altrimenti, di un io = io che è causa ed effetto di se stesso.

Pur se irriducibile alla funzione meramente riproduttiva dei concetti dell'intelletto, l'intuizione intellettuale del principio dell'autocoscienza – e ciò è davvero decisivo – «illumina però solo in avanti e non all'indietro» (SW, III, 357). Il che significa che tale intuizione può davvero essere il substrato tematico e metodico del procedere necessariamente contraddittorio del pensiero solo in quanto «pensiero che non pensa» (SW, X, 151), in quanto principio che di volta in volta differisce se stesso. Il meccanismo è noto: «datemi una natura di attività contrapposte, delle quali una proceda all'infinito e l'altra si sforzi di intuire se stessa in questa infinità, e io vi farò nascere l'intelligenza insieme all'intero sistema delle sue rappresentazioni» (SW, III, 427). È dunque dalla sintesi di un'attività limitata-centrifuga, che è la sola a giungere alla coscienza (realtà del limite), e di una limitante (e per ciò stesso illi-

mitata-centripeta) preliminare alla coscienza (idealità del limite), che nasce per l'*ideal-realismo*¹⁹ l'intero meccanismo dell'io, vale a dire quella continua dialettica di togliimento e mantenimento del limite normalmente inafferrabile per l'io, che «non può nel medesimo tempo intuire e intuirsi come intuente e dunque neppure come limitante» (SW, III, 403). Così si può ben dire che l'intelligenza «cerca se stessa, ma appunto per questo motivo fugge se stessa» (SW, III, 489), nel senso che ogni intuizione produttiva, o intuizione alla seconda potenza, sfocia in una produzione che sarà la condizione di una nuova contraddizione, e questa a sua volta si convertirà in un nuovo produrre. E il processo va all'infinito, dal momento che ogni prodotto, annullando solo parzialmente l'opposizione infinita, diventa la condizione di un successivo prodotto, e così via. In questo «*e così via*», che dell'individualità esattamente come della materia è lo stigma, evolve serialmente quanto per la ragione assoluta è invece di per sé posto non gradualmente ma in virtù di un'unica e assoluta sintesi, in una simultaneità del tutto atemporale o «stato di sonno» dello spirito, ove cessano libera riflessione e coscienza dell'individualità. Il percorso del *Sistema* stesso non fa che verbalizzare il processo in cui l'io filosofico guida maieuticamente il suo oggetto, ossia l'io non-filosofico, al punto di vista filosofico da cui il sistema ha avuto avvio, lo educa cioè a comprendere, scavando di volta in volta nell'eccedenza della propria coscienza, come la presunta cosa esterna non sia nient'altro che l'esito di una produttività antecedente e completamente cieca e inconscia, di un «passato trascendentale»²⁰ rispetto al quale non sussiste più alcuna distinzione profonda tra a priori e a posteriori²¹.

Ma delle varie fasi evolutive in cui si divide a scopo esplicativo quell'unico atto assoluto che è l'autocoscienza, e cioè della filosofia teoretica²² e della filosofia pratica²³ del *Sistema*, è ovviamente del tutto impossibile fornire qui un'esposizione analitica (ve ne sono di egregie, d'altronde, in molte monografie schellinghiane). Dobbiamo però fare una prima eccezione, nella sezione teoretica, per la dottrina della natura e in particolare dell'*organismo* come promemoria simbolico dello spirito²⁴, e una seconda, assai più vistosa, nella sezione pratica, per quanto concerne la trattazione della *storia*, in quanto direttamente introduttiva al problema dell'arte. Il contesto di questa filosofia della storia dev'essere chiaro: co-

me la duplicità del teoretico produce inconsciamente e atemporalmente la natura, la duplicità del pratico produce consciamente una «seconda natura», che rinvia, per la sua realizzabilità, a un progresso infinito. È con l'indicazione di questo ideale, che è poi la costituzione cosmopolitica quale eterno articolo di fede per l'uomo che agisce inserendosi in una tradizione, che entra per la prima volta in gioco la storia. In accordo con quanto già detto nello *Sguardo generale*, la storia è dichiarata estranea alla ciclicità e a ogni determinazione a priori, «non sussiste né con assoluta conformità a leggi né con assoluta libertà, ma esiste unicamente là dove un unico ideale viene tra innumerevoli sviamenti realizzato in modo che non il singolo ma il tutto sia ad esso congruente» (SW, III, 588, corsivo nostro). E questo ideale è quello secondo cui l'uomo come specie dovrebbe tornare (si noti la combinazione di perfettilismo giuridico e circolarità mitico-naturalistica) «al medesimo punto in cui la natura l'aveva originariamente collocato, e che egli perdetto con l'inizio della storia» (SW, III, 589), ripetendo così nella terminale età dell'oro del diritto, e dunque su un piano superiore, la felicità dell'arcaica età dell'oro dell'istinto.

La storia, concepita sulla base del paradigma dell'arte tragica come *eterogenesi dei fini*, è unione di libertà e necessità, conscio e inconscio: «mentre credo di agire liberamente, deve nascere in maniera inconscia, ossia senza la mia cooperazione [e forse perfino contro la mia volontà; *N.d.A.*], ciò che io non mi prefiggevo» (SW, III, 594). La «tragica dissonanza», che consegue all'irruzione nella presunta libertà di una necessità superiore, potrebbe però essere considerata anche un esito entusiasmante, dato che solo la convinzione generale dell'infinito progredire della specie umana legittima gli altrimenti inutili sacrifici dell'uomo. Infatti, mai un uomo avrebbe il coraggio di intraprendere un'azione di grande portata se non contasse sull'intervento espropriante di un'occulta necessità, sull'irruzione di una forza appunto differente e superiore alla libera operatività umana, o, detto diversamente, sull'inconscio conformarsi della specie umana a una legge nascosta. Il «mondo oggettivo» che ne deriva non solo integra qualsiasi agire umano, ma rappresenta la «sintesi assoluta, nella quale tutte le contraddizioni sono risolte ed eliminate *in anticipo*» (SW, III, 598; corsivo nostro). La contraddittorietà storica, ossia la scissione di soggettivo e oggettivo, rimane certo necessaria per il «fenomeno», perché

cioè possa darsi almeno l'apparenza della libertà, ma ha fin da principio il suo fondamento di conciliazione nell'*assoluto* come «provvidenza» (SW, III, 601), che «in ogni libero agire è l'intuente e l'eternamente e universalmente oggettivo» (SW, III, 598). Schelling dà qui sfogo a tutta la sua inclinazione metaforica: alla stregua di un «eterno inconscio» la cui luce è accessibile solo alla «fede», questo assoluto «imprime la sua identità a tutte le libere azioni, è al tempo stesso il medesimo per tutte le intelligenze, la radice invisibile della quale tutte le intelligenze sono soltanto le potenze, e ciò che funge eternamente da intermediario tra il soggettivo [...] e l'oggettivo» (SW, III, 600).

Schelling declina in modo originale l'antico *topos* della storia come *theatrum mundi*. La storia è un dramma il cui risultato oggettivo e segretamente razionale è già da sempre armonizzato – ad opera di «un solo spirito» o «poeta» che «si manifesta e si rivela solo successivamente mediante il gioco della nostra libertà, così che senza questa libertà egli stesso non sarebbe» – con il «libero gioco» degli attori, che sono, in un certo senso, i «coautori del tutto e gli originali inventori della parte specifica che vi recit[ano]», che di quel poeta sono in un certo senso gli ignari «frammenti» (SW, III, 602)²⁵. La storia è nella sua totalità una manifestazione dell'assoluto che non può mai aver termine, dato che «Dio non è mai, se essere è ciò che si presenta nel mondo oggettivo; se egli fosse, noi non saremmo» (SW, III, 603). Tre i periodi di questa *manifestatio sui* di ascendenza anche pietista (Oetinger ma soprattutto Bengel): dalla dialettica tra destino e provvidenza scaturiscono a) il periodo tragico dell'assoluto come *destino*, sotto alla cui cieca violenza rovinarono le più antiche e nobili civiltà, b) il periodo in cui tutto è sottomesso alla *natura* e alla sua legalità meccanica (dall'espansione di Roma alla futura costituzione cosmopolitica), c) infine quello in cui ciò che prima si manifestava in modo incompleto come destino e natura apparirà finalmente come *provvidenza*: «quando avrà inizio [...], non siamo in grado di dirlo, ma se questo periodo sarà, allora sarà anche Dio» (SW, III, 604).

E appunto nel chiedersi quale dei due elementi fondamentali fin qui chiariti (organismo naturale e storia) manifesti più chiaramente l'assolutamente identico, l'identità in noi di conscio e inconscio, che Schelling introduce il fenomeno miracolosamente risolutivo dell'arte. Indimostrabile nell'agire libero, che appunto

presuppone la separazione di conscio e inconscio e l'infinita realizzabilità del suo oggetto, quell'identità *sembra* rivelarsi preferibilmente nel prodotto naturale, apparentemente realizzato con coscienza, sebbene non teleologicamente ma attraverso il cieco meccanismo. Come si è già avuto modo di sottolineare, è solo nel prodotto organico della natura che si riscontra quella perfetta compenetrazione tra concetto (fine) e oggetto (produzione) che non lascia spazio alcuno al dover-essere, mentre il prodotto dell'arte cosciente dell'uomo, restando il concetto superficiale rispetto all'oggetto e anteriore al fare, esclude qualsiasi autopoiesi. Ma se la natura (organica) è indubbiamente in grado di presentificare in un oggetto nella loro identità quella libertà e necessità che l'azione libera dell'uomo, per ciò destinato a rimanere un «eterno frammento», *deve* presupporre invece come separate, non può tuttavia esibirla in quanto tale e collocarne il fondamento ultimo nell'io stesso, non può cioè esserne che il «presagio» per un io che già si sia riconosciuto in quell'identità. Non è quindi nella natura, ma come vedremo nell'arte, che l'io-oggetto (discente) perviene al medesimo punto di vista dell'io-soggetto (il filosofo trascendentale come maieuta).

Ma c'è di più. Se l'originale ampliamento «storico» dell'idealismo trascendentale, riassumibile in una applicazione del metodo genetico-dinamico ai due poli della natura (soggetto-oggetto oggettivo) e della libertà (soggetto-oggetto soggettivo), tale per cui l'intelligenza coscientemente produttiva del secondo polo o mondo ideale interpreta rammemorativamente il primo per scoprirvi le proprie produzioni necessarie e inconscie (passato trascendentale), svela che la storia progressiva dell'autocoscienza è guidata da un assolutamente identico asostanziale e impersonale, mostra altresì il *meccanismo d'infelicità* che, accompagnando l'iterazione della «contraddizione fondamentale», regge l'intero processo. In esso il soggetto «o si lascia com'è, e allora è come nulla, oppure si riveste, e allora è qualcosa di diverso e di dissimile da sé» (SW, X, 101). Il che significa che il principio dell'assolutamente identico resta in tutto il processo un semplice postulato, un impensato infinitamente differito e che solo un «miracolo» può concretamente certificare. E nel miracolo Schelling può ora far rientrare, superata l'opposizione tra estetico e artistico, tanto l'«*organo estetico*» (SW, III, 351, corsivo nostro) che l'*opera d'arte*. Estetico è sia l'at-

to dell'immaginazione che, pensando e sopportando la contraddizione tra il sovrasensibile e la sua sempre inadeguata manifestazione sensibile, dà l'avvio al sistema e presentifica quanto di volta in volta nel processo non è ancora presente, sorreggendo così l'intera filosofia trascendentale, sia il prodotto artistico come conciliazione di tutte le contraddizioni teoretico-pratiche ed eccezionali compimento del sistema filosofico stesso. La novità non sta più, ora, nell'accesso estetico al sistema ma nella sua conclusione artistica, nel fatto cioè che la coincidenza o armonia prestabilita tra ideale e reale, pratica e teoretica, tra il libero e cosciente agire storico e l'inconscio produrre del mondo, renda infine possibile una filosofia superiore, il cui unico e specialissimo oggetto è l'arte.

2.3 *L'arte come chiave di volta del sistema*

Rivelatasi, inaspettatamente, come ciò che concilia definitivamente la contraddizione fondamentale e raccoglie il senso dell'intero processo senza per questo decretarne la superfluità, l'arte è considerata la «chiave di volta» e l'«organo» (SW, III, 349) dell'intero edificio filosofico. È *chiave di volta* (*Schlufstein des Gewölbes*) sia nel senso strettamente architettonico di «elemento immanente alla costruzione e la cui assenza farebbe crollare l'edificio»²⁶, sia nel senso, certo più problematico ma anche più suggestivo, della tradizione ermetica. In quest'ultima la pietra quadrata che consolida e decora l'estremità superiore di un'arcata o di una cupola altro non è che la «pietra angolare»²⁷ unica (*clef de voûte, chef-d'oeuvre, keystone, capstone o copestone*), che non solo riflette il principio originario o che, «coronando» l'opera, allude al passaggio dal quadrato alla cupola (dalla terra al cielo, dalla squadra al compasso, dai piccoli ai grandi Misteri, dalla costruzione genericamente intesa al pilastro simboleggiante l'Asse del mondo), ma che, secondo una diffusissima assimilazione tradizionale che è inverosimile ritenere ignota a Schelling, simboleggia tanto il Figlio (la «pietra» discesa dal cielo) quanto la pietra filosofale. Ma su questa ipotetica continuità speculativo-simbolica tra processo critico, alchimistico e artistico (su tale base necessariamente superiore a quello filosofico) sarà utile tornare.

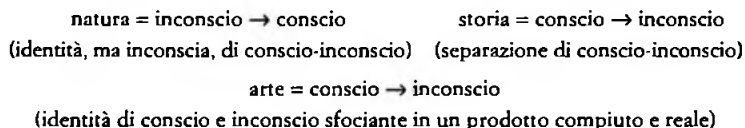
Ribadiamolo: al fondamento ultimo presente in noi stessi del-

l'armonia tra soggettivo e oggettivo perviene fin da principio anche l'intuizione intellettuale del filosofo, e tuttavia vi è una radicale differenza tra l'armonia puramente *pensata* (teoreticamente: tra uomo e natura) o puramente *creduta* (praticamente: tra agente e provvidenza), e quella concretamente oggettivata (l'arte appunto) per l'io stesso²⁸. Solo nell'arte l'intera deduzione si compie, giacché è proprio a essa e alla sua fusione di storia e natura che rinvia nel suo fallire ogni singola figura del percorso. Per esprimerci nel gergo analogico-simmetrico tanto amato da Schelling, si può dire che laddove la natura organica presentifica il soggettivo di quanto è (per noi) oggettivo e la storia destinale svela l'oggettività di quanto è (per noi) soggettivo, l'arte soltanto certifica anche come sapere (insuperabile cartesianesimo della Modernità?) l'identità soggetto-oggetto. E lo fa riunendo «ciò che esiste separatamente nel fenomeno della libertà e nell'intuizione del prodotto naturale, cioè *l'identità del conscio e dell'inconscio nell'io, e la coscienza di questa identità*» (SW, III, 612; corsivo nostro), producendo dunque qualcosa che confina e col prodotto della libertà (inconscia identità di conscio e inconscio) e col prodotto della natura (oggettiva identità di conscio e inconscio, ma non ricondotta all'io). In altri termini, mentre l'organismo è teleologico come prodotto e non come produzione (cieca e inconscia) e l'evento storico è teleologico come produzione e non come prodotto (oggettivo-destinale), il prodotto dell'intuizione estetica sarà – resa «costitutiva» la reciproca analogia kantiana di arte e natura – qualcosa di creato con coscienza come il prodotto della libertà, e qualcosa di creato inconsciamente come il prodotto necessario-naturale. È però giunto il momento, prima di vagliare la precisa fenomenologia estetica schellinghiana (della creazione, dell'opera e della ricezione) di differenziare con maggiore precisione l'opera d'arte «estetica» dal prodotto organico (a), dal manufatto (b) e dal prodotto della scienza (c).

a) Essa presenta riunificato ma dopo la separazione ciò che l'*organismo* rappresenta ancora indiviso nel suo status di «originaria e ancora inconscia poesia (*Poesie*) dello spirito» (SW, III, 349); inoltre, poiché muove dalla coscienza e quindi dall'«infinita contraddizione», è necessariamente bella (se la bellezza è la «soluzione di un conflitto infinito»; SW, III, 622), mentre l'organismo privo di coscienza può essere bello solo per puro caso. Il *Sistema* ro-

vescia dunque il tradizionale rapporto tra bello naturale e bello artistico, nel senso che è ora quest'ultimo ad essere il principio di ogni valutazione della bellezza naturale. L'opera d'arte estetica si distingue inoltre b) dal «*comune prodotto artistico*» in quanto la contraddizione da cui muove è infinita e interna al produttore stesso (è esclusa ogni eterofinalità), anzi concerne la parte più elevata della sua natura, sortendo un esito libero e autonomo dal barbaro piacere dei sensi, nonché dall'utile e dalla moralità. Più complesso c) il rapporto con la *scienza*, che condivide dell'arte tanto l'orientamento disinteressato quanto il compito (ma solo se la si considera nella sua suprema funzione). La sua preliminarità rispetto all'arte emerge, tuttavia, quando se ne riscontri la maggiore eterofinalità e l'assenza di vera genialità (possiede al massimo talento e abilità), dato che ogni eventuale scoperta geniale della scienza è infatti meccanicamente ottenibile e comunque può restare inconsapevole nel suo senso profondo. In generale, «*ciò che la scienza produce, può essere prodotto dal genio, ma non lo è necessariamente*» (SW, III, 623; primo corsivo di S.), come del resto denuncia il suo costituirsi non organicamente, ossia non secondo la regola dell'antioriorità dell'idea del tutto rispetto alle parti, ma per mera aggregazione.

Fig. 1



2.4 Creazione, opera e interpretazione

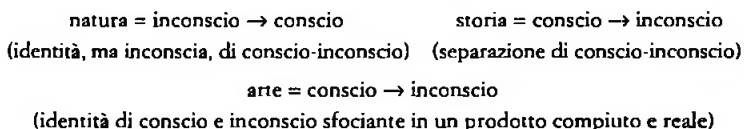
Ma com'è possibile nella *creazione artistica* l'unione non contraddittoria di libertà e necessità? È necessario, prima di tutto, che l'inseparabilità delle due componenti (conscio e inconscio) sia conscia («debbono entrambe essere un'unica cosa *per l'io stesso*»; SW, III, 614), ma produca inconsciamente («è semplicemente impossibile che si crei qualcosa di oggettivo con coscienza»; SW, III, 613) un oggetto reale e presente. Occorre poi che questo oggetto

l'armonia tra soggettivo e oggettivo perviene fin da principio anche l'intuizione intellettuale del filosofo, e tuttavia vi è una radicale differenza tra l'armonia puramente *pensata* (teoreticamente: tra uomo e natura) o puramente *creduta* (praticamente: tra agente e provvidenza), e quella concretamente oggettivata (l'arte appunto) per l'io stesso²⁸. Solo nell'arte l'intera deduzione si compie, giacché è proprio a essa e alla sua fusione di storia e natura che rinvia nel suo fallire ogni singola figura del percorso. Per esprimerci nel gergo analogico-simmetrico tanto amato da Schelling, si può dire che laddove la natura organica presentifica il soggettivo di quanto è (per noi) oggettivo e la storia destinale svela l'oggettività di quanto è (per noi) soggettivo, l'arte soltanto certifica anche come sapere (insuperabile cartesianesimo della Modernità?) l'identità soggetto-oggetto. E lo fa riunendo «ciò che esiste separatamente nel fenomeno della libertà e nell'intuizione del prodotto naturale, cioè *l'identità del conscio e dell'inconscio nell'io, e la coscienza di questa identità*» (SW, III, 612; corsivo nostro), producendo dunque qualcosa che confina e col prodotto della libertà (inconscia identità di conscio e inconscio) e col prodotto della natura (oggettiva identità di conscio e inconscio, ma non ricondotta all'io). In altri termini, mentre l'organismo è teleologico come prodotto e non come produzione (cieca e inconscia) e l'evento storico è teleologico come produzione e non come prodotto (oggettivo-destinale), il prodotto dell'intuizione estetica sarà – resa «costitutiva» la reciproca analogia kantiana di arte e natura – qualcosa di creato con coscienza come il prodotto della libertà, e qualcosa di creato inconsciamente come il prodotto necessario-naturale. È però giunto il momento, prima di vagliare la precisa fenomenologia estetica schellinghiana (della creazione, dell'opera e della ricezione) di differenziare con maggiore precisione l'opera d'arte «estetica» dal prodotto organico (a), dal manufatto (b) e dal prodotto della scienza (c).

a) Essa presenta riunificato ma dopo la separazione ciò che l'*organismo* rappresenta ancora indiviso nel suo status di «originaria e ancora inconscia poesia (*Poesie*) dello spirito» (SW, III, 349); inoltre, poiché muove dalla coscienza e quindi dall'«infinita contraddizione», è necessariamente bella (se la bellezza è la «soluzione di un conflitto infinito»; SW, III, 622), mentre l'organismo privo di coscienza può essere bello solo per puro caso. Il *Sistema* ro-

vescia dunque il tradizionale rapporto tra bello naturale e bello artistico, nel senso che è ora quest'ultimo ad essere il principio di ogni valutazione della bellezza naturale. L'opera d'arte estetica si distingue inoltre b) dal «*comune prodotto artistico*» in quanto la contraddizione da cui muove è infinita e interna al produttore stesso (è esclusa ogni eterofinalità), anzi concerne la parte più elevata della sua natura, sortendo un esito libero e autonomo dal barbaro piacere dei sensi, nonché dall'utile e dalla moralità. Più complesso c) il rapporto con la *scienza*, che condivide dell'arte tanto l'orientamento disinteressato quanto il compito (ma solo se la si considera nella sua suprema funzione). La sua preliminarità rispetto all'arte emerge, tuttavia, quando se ne riscontri la maggiore eterofinalità e l'assenza di vera genialità (possiede al massimo talento e abilità), dato che ogni eventuale scoperta geniale della scienza è infatti meccanicamente ottenibile e comunque può restare inconsapevole nel suo senso profondo. In generale, «ciò che la scienza produce, può essere prodotto dal genio, ma non lo è necessariamente» (SW, III, 623; primo corsivo di S.), come del resto denuncia il suo costituirsi non organicamente, ossia non secondo la regola dell'antioriorità dell'idea del tutto rispetto alle parti, ma per mera aggregazione.

Fig. 1



2.4 Creazione, opera e interpretazione

Ma com'è possibile nella *creazione artistica* l'unione non contraddittoria di libertà e necessità? È necessario, prima di tutto, che l'inseparabilità delle due componenti (conscio e inconscio) sia conscia («debbono entrambe essere un'unica cosa per l'io stesso»; SW, III, 614), ma produca inconsciamente («è semplicemente impossibile che si crei qualcosa di oggettivo con coscienza»; SW, III, 613) un oggetto reale e presente. Occorre poi che questo oggetto

rappresenti in maniera talmente perfetta quell'inseparabilità che per il produttore deve sembrare del tutto impossibile produrre ancora, avendo egli conseguito quella *felicità* (o cessazione della tensione produttiva) per principio estranea all'oggetto pratico che «deve» sempre ancora essere. Ma questa pur ingegnosa costruzione non è di per sé sufficiente a chiarire la coesistenza di separazione (pena l'assenza di coscienza) e identità (pena l'inoggettualità, la ricaduta nell'impulso operativo, da cui la cattiva infinità della prassi) di conscio e inconscio. Né pare risolutivo che Schelling, altrettanto ingegnosamente, proceda a una vera e propria «storizzazione» della creazione artistica, articolata in un momento iniziale, contrassegnato dalla separazione di conscio e inconscio (con prevalenza del primo), e in un momento finale, contrassegnato invece dalla loro identità (ma con prevalenza del secondo), giacché resterebbe indimostrata su questo piano proprio la richiesta simultaneità delle due attività.

La (possibile) soluzione consiste nel riconoscere che né l'inizio è privo dell'elemento inconscio²⁹, né la conclusione comporta il totale oblio (semmai il superamento-mantenimento) della conscia condizione iniziale. Neppure il sentimento dell'«infinita soddisfazione» suscitato dalla «presenza» del prodotto annulla del tutto l'inquietudine del cui superamento esso è il documento, come attesta lo stupore, evidentemente frutto della coscienza, che coglie l'artista dinanzi alla sua opera, e l'inevitabile prosecuzione del lacerante processo storico³⁰. Che nell'opera «tutte le contraddizioni s[ia]no rimosse, ogni enigma [sia] svelato» (SW, III, 615), e un «volontario favore di una natura superiore», affine ma superiore a quella oggettivata nel mondo esterno, abbia realizzato l'«impossibile» (*ibid.*), ossia la sintesi di libertà e necessità, non dimostra in ogni caso l'equivalenza tra eterogenesi storica ed eterogenesi artistica, semmai il carattere di storicità non tragica ascrivibile all'operato artistico. L'incomprensibile, che Schelling designa qui con l'oscuro e controverso concetto di *genio*, che come sappiamo circoscrive all'arte, se *non è l'artista*, ha però agito necessariamente *attraverso l'artista* e la sua libertà, e comunque *in vista della felicità di ogni uomo*. Realizzando quanto sul piano storico può sognare di realizzare solo la specie, il genio è in un certo senso l'umanità stessa o l'*alter deus* nell'uomo (nell'artista), in possesso di quella stes-

sa idea del tutto che Kant ascriveva ipoteticamente all'intelletto intuitivo (produttivo) di Dio.

Non può non stupire che il tasso di deduttività metafisica di quest'analisi venga ridimensionato dall'appello alla «testimonianza» degli artisti stessi, anzi «di tutti gli artisti» (SW, III, 616) e di tutti coloro che partecipano all'entusiasmo che accompagna la produzione artistica. Più che testimoniare un regresso alla settecentesca estetica della creazione o un preannuncio dell'ottocentesca psicologia dell'arte e in generale della differenziazione-soggettivazione estetica ai giorni nostri stigmatizzata soprattutto da Gadamer, questa attenzione *anche* per le fenomenologia della creazione artistica ci pare attesti l'approccio del tutto sistematico di Schelling, volto a rifunzionalizzare nella direzione di un'originale metafisica dell'opera tutti gli orientamenti estetici che la tradizione in qualche modo gli metteva a disposizione.

È con questo intento sistematico che Schelling traduce l'«antitesi di attività», che abbiamo visto reggere l'intera storia dell'autocoscienza, nella contraddizione interna di conscio e inconscio soggiacente alla *spinta produttiva* dell'artista. Toccando «ciò che di supremo vi è in lui [e indirettamente nell'uomo in generale; N.d.A.], la radice della sua intera esistenza» (SW, III, 616), aggredendo non un qualche punto settoriale ma l'uomo in quanto ha di più specifico, questa contraddizione, apparentemente insolubile e certamente dolorosa finché non è risolta, lo induce ad appagare produttivamente l'irresistibile impulso che guida la sua natura, e cioè a dar forma sensibile all'assolutamente identico che di ogni esistenza è il fondamento. Solo nel rappresentare l'assolutamente identico il genio adempie alla propria missione di verità nei confronti del genere umano. È la natura (perciò al tempo stesso immanente e trascendente) dell'artista a suscitare a) il sentimento iniziale di un'infinita contraddizione tra conscio e inconscio, b) la «commozione» (*Rührung*) che costantemente accompagna la realizzazione, e infine c) il *sentimento finale* dell'«infinita armonia» (SW, III, 617) di conscio e inconscio, a sua volta accompagnato d) dallo «stupore», in cui si esprime l'impressione che l'oggettivo si sia realizzato «*quasi senza il suo intervento*» (*ibid.*; corsivo nostro). È avendo universalizzato, al di là dell'antitesi poesia-arte, l'antichissima dottrina platonica e neoplatonica (cfr. 1.2) della *mania* o delirio poetico causato dalle Muse, del *pati Deum*³¹, che Schelling

può qui parlare del «dono spontaneo» di una natura che è *qualcosa che nell'artista è più che l'artista*³². La conclusione del processo produttivo nella scoperta di una positiva «ventura del destino», nella quale la libertà «si riconosce realizzata in quanto arricchita da ciò che non possedeva eppure doveva avere»³³, va considerata come la sola possibilità per l'uomo, dapprima nell'isolamento dell'artista e poi nella condivisione della sua opera, di dominare la violenza irrazionale del destino scoprendovi la realizzazione di una benevola oggettività razionale. Si tratta di un processo che ha tutte le caratteristiche dell'«estasi» (inclusiva, beninteso, del momento riflessivo), in quanto, se a servirsi della genialità artistica per giungere alla perfetta intuizione di sé in un fenomeno è l'assoluto (il sé originario, il soggetto assoluto), si potrebbe dire che solo nell'esser-fuori-di-sé dell'uomo si realizza l'essere-presso-di-sé del vero soggetto³⁴.

Ma non si pensi a un'apologia irrazionalistica (stürmeriana o tardo-romantica) dell'inconscio nell'arte. Il genio, infatti, «non è né l'una né l'altra [delle due attività contraddittorie. *N.d.A.*], bensì ciò che sta al di sopra di entrambe» (SW, III, 618), dunque l'unione di conscio e inconscio superiore a entrambi. Perciò *nell'arte* come fenomeno complessivo si può distinguere, secondo una ripartizione relativamente codificata dalla tradizione (Platone, Orazio, Kant, Schiller), ciò che «comunemente» si chiama *arte* (*techné, ars, Kunst*) da ciò che invece si indica più «originariamente» con *poesia* (*poiesis* come *enthousiasmos, ingenium, Poesie*), ossia, da una parte, ciò che non si produce da sé, ma è l'esito dell'abilità e dell'applicazione di determinate regole, e dall'altra l'elemento creativo e inventivo, che nell'attività artistica opera inconsciamente attraverso i procedimenti immaginativi. Laddove «arte» designa propriamente ciò che «viene fatto con coscienza, ponderazione e riflessione» e perciò «si può insegnare e apprendere, si può acquisire grazie alla tradizione e al proprio esercizio» (SW, III, 618)³⁵, ciò il cui risultato rimane «in chi l'ha prodotto» (SW, V, 461) e il cui senso dipende dall'uso che s'immagina di farne, «poesia» indica invece, nel suo originario senso transgenerico, l'«elemento inconscio, che interviene a sua volta nell'arte» e che «non si può apprendere, né conseguire con l'esercizio o in altro modo, ma può essere solo innato grazie al libero dono della natura» (SW, III, 618), ciò il cui risultato ha «vita e realtà in se stesso» (SW, V, 461),

indipendentemente da chi l'ha prodotto e dai suoi fini. Questa riuscita cooperazione geniale e con esiti oggettivi di conscio e inconscio è altresì il paradigma più fulgido, perché cosciente, dell'intelligenza perfetta in generale, che appunto sempre risulta dall'unione di un elemento produttivo-inconscio (da cui l'«intuizione del mondo») e di un elemento produttivo-conscio (da cui la creazione di un «mondo ideale»). Viene ora definitivamente meno il sospetto che Schelling possa indulgere all'identificazione di fare artistico e «istinto artistico» animale³⁶ o alla sottovalutazione del momento tecnico-riflessivo nell'arte. Non a caso «gli dèi hanno così strettamente connesso l'esercizio di quella forza originaria [la poesia; *N.d.A.*] al serio lavoro degli uomini, alla solerzia e alla riflessione [l'arte; *N.d.A.*]» (SW, III, 618), a una forza che, mutuando una categoria della filosofia della natura, potrebbe dirsi «ritardante»³⁷, esattamente come ritardante appare il mondo esterno inorganico rispetto al processo vitale. Tale forza fornisce l'indispensabile limite affermativo in ogni processo morfologico, non escluso quello del genio, il quale, ovunque agisca (nell'arte e subordinatamente nella scienza nell'azione), lo fa sì liberamente e al di là di ogni legge, ma pur sempre mettendone a frutto le limitazioni. È per questo che dalla poesia senza l'arte (dall'inconscio senza il conscio) derivano «solo dei prodotti quasi morti» (SW, III, 618) e incapaci di stimolare il giudizio e la contemplazione, mentre dall'arte senza poesia (dal conscio senza l'inconscio) proviene per lo meno «una parvenza di poesia» (SW, III, 619), una produzione epigonica certamente superficiale tanto nel senso che nella forma, ma pur sempre una produzione reale³⁸, dovuta a una lodevole competenza piuttosto che a un'inclinazione immeritata e per nulla eccezionale³⁹. Quel che si può notare, conclusivamente, è che tale teoria del *genio*, basata sulla pariteticità e sulla necessaria reciprocità di poesia e arte, se resta tutto sommato fedele a Kant (per il quale l'arte è unione di genio e gusto, e «genio» designa proprio ciò che Schelling chiama qui «poesia»)⁴⁰, troverà una differente accentuazione solo quando il «secondo» Schelling, riflettendo sul rapporto dinamico tra il «fondamento» e l'«esistente» che ne risulta⁴¹, vi ricorrerà per illustrare qualunque morfogenesi, non escluso il processo creativo di Dio.

Dall'estetica della creazione passiamo ora all'*estetica dell'opera*, che, com'è noto, più di ogni altra cosa caratterizza l'approccio

idealistico. Conciliando, come s'è visto, tendenze altrove antiteti-
che in un oggettivo-più-che-oggettivo prodotto da uomini-più-
che-uomini, e cioè realizzando l'assolutamente inoggettivo finora
solo postulato-creduto, l'arte «è l'unica ed eterna rivelazione che
ci sia, e il miracolo che, *quand'anche fosse esistito una sola volta*,
dovrebbe persuaderci dell'assoluta realtà di quel sommo» (SW,
III, 618, corsivo nostro), e della sua possibilità di manifestarsi nel-
l'uomo mediante una produzione reale. In termini leggermente
posteriori: se dell'assoluto natura e storia sono per così dire l'«al-
legoria», l'arte ne è invece la «fulgurazione»⁴² o la «manifestazio-
ne» pienamente «simbolica» (identità di essere e significato) in
quanto suprema *concordantia discors*. Nell'arte si ha in un certo
senso la sola dimostrazione dell'esistenza dell'invisibile, la sola au-
tentica messa-in-opera della sola autentica verità. Siamo di fronte
a una doppia trasmutazione alchemica nel corso dell'*opus* artisti-
co (cfr. l'inizio di 2.2), nel senso che il presunto oggetto (l'identità)
diviene ora il soggetto, mentre il presunto soggetto (l'artista) si
aliena in oggetto per lasciare il posto al vero soggetto, divenuto nel
sensibile ormai pienamente trasparente.

Lo slittamento dal piano descrittivo a quello valutativo consi-
ste semplicemente nello stabilire che l'opera è tanto più riuscita
quanto più equilibrata e quindi produttiva è la «fondamentale
struttura agonale»⁴³ tra «poesia» e «arte», quanto più cioè essa,
quale esito di un *entusiasmo apollineo* (o follia controllata), evita
che il prevalere della poesia o dell'arte determini, rispettivamente,
un'insufficienza formale o contenutistica. Le altre «spie» di ogni
autenticità nell'arte, e cioè l'*opacità ermeneutica* e la *discrasia tra
esito ed intenzione*, sono ricavabili *ex contrario*, ossia dal fatto che
«nel prodotto, che si limita a simulare il carattere dell'opera d'ar-
te, intenzione e regola si trovano alla superficie e appaiono così li-
mitate e circoscritte che il prodotto altro non è che la copia fede-
le dell'attività cosciente dell'artista» (SW, III, 620). L'opera è dun-
que grande – ci approssimiamo così a quella parte della chiusa a
cui esplicitamente o meno si possono ricondurre alcuni capisaldi
dell'ermeneutica romantica (creazione inconscia, oltrepassamento
da parte dell'interprete dell'intenzione autorale, infinità del senso
e della sua interpretazione, circolo parti-tutto⁴⁴, ecc.) – quando, ri-
flettendo per noi l'identità non libera dell'attività conscia e di quel-
la inconscia, replica nella sua «infinità inconscia» (SW, III, 619)

l'infinita contraddizione iniziale, in altri termini quando risulta complessivamente inesplicabile (com'è spiegabile, d'altronde, che il finito contenga in sé un infinito?). Solo a questo punto viene introdotta, sulla scorta delle precedenti determinazioni fondamentali dell'opera (infinità inconscia, perfetta quiete formale), l'indispensabile nozione della *bellezza*: con essa s'intende l'«infinito rappresentato in modo finito» (SW, III, 620), ossia l'esibizione dell'Uno infinito e della scissione altrettanto infinita delle due attività in un *singolo* prodotto sensibile e non, come avviene nel mondo reale, solo nell'insieme dei suoi oggetti.

A Schelling non serve indugiare sul variopinto mondo dell'arte, perché «non esiste propriamente che un'unica opera d'arte assoluta, che può invero esistere in esemplari del tutto diversi, ma è comunque solo una, quand'anche non dovesse ancora esistere nella forma più originaria» (SW, III, 627, corsivo nostro), perché il miracolo che l'arte rappresenta resta tale anche se fosse esistito una sola volta. Ma allora la molteplicità dei più o meno perfetti (simbolici) esemplari artistici è propriamente il frutto di un'assenza (di una siffatta opera archetipica), e se si attribuisce maggiore valore rivelativo all'insieme organico delle opere di un artista piuttosto che a ciascuna di esse, è solo perché la loro complementarietà meglio supplisce a tale assenza.

Ma nel toccare la questione del molteplice artistico già siamo passati al piano dell'*estetica dell'interpretazione* (se si vuole, della *ricezione* o persino dell'*effetto*) implicita nella chiusa del *Sistema*. Non resta che sviluppare il tema dell'infinità dell'opera e della sua essenziale inintelligibilità. In quanto *mimesis* e quindi rivelazione dell'inconscia *poiesis* naturale, l'opera possiede un'«insondabile profondità [...] che nè egli [l'artista; N.d.A.] né chiunque altro può interamente penetrare» (SW, III, 619), perciò si apre (analogamente alle kantiane «idee estetiche») e non solo per il suo tempo a un'«interpretazione infinita» (SW, III, 620). L'opera risulta dunque incomprensibile anche all'intelletto del suo autore, incapace di sviluppare interamente quanto realizzato, poiché già nel momento germinale costretto «a esprimere o a descrivere cose che egli stesso non capisce perfettamente e il cui senso è infinito» (SW, III, 617; cfr. anche SW, V, 347). Sul modello dell'inintenzionale organismo della mitologia greca, che «contiene un senso infinito e simboli per tutte le idee» (SW, III, 620) senza che differimento

comporti qui in alcun modo un'insufficienza, ogni vera opera d'arte, «come se vi fosse un'infinità di intenzioni, è capace di un'interpretazione infinita, senza che si possa mai dire *se questa infinità si sia trovata nell'artista stesso o si trovi solamente nell'opera d'arte*» (*ibid.*, corsivo nostro), e dove a suscitare sempre nuove relazioni non è qualche incompletezza ma al contrario la suprema compiutezza.

Siamo qui di fronte a un'affermazione che, pur legittimando (a seconda che l'infinità sia posta nell'artista o nell'opera) tanto un'ermeneutica dell'autore quanto un'ermeneutica dell'opera, fissa però con precisione il loro organo specifico: l'arte fittizia è «un oggetto solo per la riflessione ma non per l'intuizione, la quale ama immergersi in ciò che intuisce e può acquietarsi solo nell'infinito» (SW, III, 620, corsivo nostro). L'esito di questa ermeneutica intuitiva⁴⁵ – l'opera, infatti, è virtualmente incomprendibile dal punto di vista della riflessione – non è però l'affannoso inseguimento della deriva del senso, ma un acquietarsi pienamente omologo all'espressione esterna dell'opera che è di «*quiete e serena grandezza*» (evidente variazione sull'ideale artistico di Winckelmann)⁴⁶, sebbene la sua gestazione sia alimentata dal dolore o dalla gioia. Come il sentimento di infinita soddisfazione deve non solo accompagnare la realizzazione del prodotto artistico, ma anche trapassare a sua volta nell'opera stessa determinandone la natura *ipso facto* «plastica» (perciò greca e non pittorico-moderna, come si vedrà più avanti), così l'appagamento intuitivo dovrebbe non solo coronare la riuscita interpretazione ma anche convivere con la consapevolezza della sua infinita trasformabilità. Anziché indugiare però sulla taciuta problematicità di questo processo ermeneutico (come escludere, ad esempio, che il perenne differimento del senso poggi proprio su un momento riflessivo in precedenza scartato?), converrà sottolineare piuttosto che nella chiusa estetica il *Sistema* rettifica il suo inizio rappresentazionalista. L'identificazione di bellezza e verità nel quadro di un'eccedenza del senso concettualmente insaturabile revoca, infatti, almeno in parte l'iniziale adesione alla dottrina della verità come *adaequatio rei et intellectus*, proiettando implicitamente sull'intero discorso filosofico un ben diverso modello di verità.

Quanto all'opposizione kantiana di *bello e sublime*, se già qui viene ridimensionata in ragione della loro comune radice nella

contraddizione conscio-inconscio – «il vero e assoluto bello è sempre anche sublime, il sublime (se è vero) è anche bello» (SW, III, 621, n. 1 del manoscritto)⁴⁷ –, viene tuttavia mantenuta rispetto all'«effetto» esercitato sull'osservatore (indubbio residuo di sapore settecentesco). Mentre «dov'è la bellezza, la contraddizione infinita è annullata nell'oggetto stesso [...], dov'è la sublimità, la contraddizione non è conciliata nell'oggetto stesso, ma potenziata soltanto sino a un grado in cui essa si annulla involontariamente *nell'intuizione*, il che vale altrettanto come se fosse annullata nell'oggetto» (SW, III, 621, corsivo nostro). La contraddizione, che come sappiamo minaccia l'intera esistenza intellettuale, va incontro a una conciliazione tanto nel bello che nel sublime, ma il sublime, giusta la lezione kantiana, esiste solo nell'intuizione esterna che suscita. La drammaticità in precedenza ascritta solo all'eroe tragico diventa così il paradigma dell'arte intera, tanto del produrre geniale dell'artista, che vale nel medesimo tempo come vittima sacrificale e come speciale beneficiario, quanto del processo catartico dello spettatore, in specie nel caso del sublime e del tragico.

2.5 Morte della filosofia? Perché l'arte e non, piuttosto, la filosofia?

Da sempre chi si occupa dell'estetica del *Sistema* tenta di risolvere in qualche modo l'annosa questione dei rapporti gerarchici di arte e filosofia. Senza pretendere di sottrarci a questo compito, intendiamo fornire preliminarmente gli elementi essenziali del dibattito per poi, su questa base problematica, addentrarci nelle ultimissime celebri osservazioni della chiusa e trarne le (nostre) conseguenze. Prendiamo le mosse dalla notissima tesi schellinghiana, giustamente definita un «mosaico» di varie influenze⁴⁸, secondo cui l'arte è «*per il filosofo* la cosa suprema, perché essa in un certo senso gli schiude il sancta sanctorum, dove in eterna e originaria unione arde come in un'unica fiamma ciò che nella natura e nella storia è separato, e ciò che nella vita e nell'agire come pure nel pensiero deve eternamente fuggire se stesso» (SW, III, 628; corsivo nostro). Questa difficilmente eludibile dichiarazione dell'ulteriorità dell'arte comporterà un'effettiva superiorità dell'agire artistico su quello filosofico, oppure solo di quel senso estetico, che abbiamo visto essere strettamente immanente alla filosofia e rivelati-

vo dei meccanismi di questa, su quello normalmente logico-riflessivo della medesima? Vi sarebbe, cioè, un interesse esclusivamente logico per l'arte⁴⁹? L'arte, in altri termini, è davvero per il suo carattere rivelativo il paradigma di ogni altro essere, oppure non è che il provvisorio strumento di sensibilizzazione di una filosofia irretita nelle aporie della riflessione e chiusa egoicamente nella propria incomunicabilità? Inoltre, quell'insistere sull'eterna separazione non stabilisce forse l'insuperabile destino di «organo» attribuito all'arte, nel senso che o l'arte cessa di esistere con l'apparire del regno della provvidenza, o con la sua semplice presenza attesta il non ancora avvenuto superamento (solo simbolicamente annunciato) della scissione? Ma prima di trarre una qualsivoglia conclusione, si dovrà tentare di spiegare per quale motivo, se «un sistema è compiuto quando ha fatto ritorno al suo punto di partenza» (SW, III, 628), quando coincidono principio della ricostruzione (inizio) e principio ricostruito (fine), l'arte possa dirsi tanto compimento che ritorno all'inizio.

Cominciamo con l'osservare che l'intuizione o produzione estetica (chiamata anche «facoltà poetica») ha il meraviglioso potere di oggettivare non solo «il principio primo della filosofia e la prima intuizione da cui essa muove, bensì *anche l'intero meccanismo* che la filosofia deduce e sul quale essa stessa poggia» (SW, III, 625-626, corsivo nostro), cioè il meccanismo produttivo dell'intuizione (immaginazione) per cui in un prodotto finito si annulla momentaneamente la scissione infinita di attività. L'intuizione estetica replica dunque, «nella *potenza più alta*» e nel suo carattere «puro e illimitato» (SW, III, 626 e n. 3 del manoscritto; corsivo nostro), l'immaginazione e lo schematismo trascendentale proprio per la sua possibilità di pensare e riunificare il contraddittorio. È ciò che si evince dal raffronto tra la mediazione etico-tecnica e quella artistica. Mentre è la regola interna-sensibile (*schema*) a guidare il soggetto che agisce o l'artista meccanico nella transizione dal teorico (idea) al pratico (tendenza a un determinato oggetto reale), facendo in modo che dall'abbozzo dell'insieme, ancora informe e di per sé né individuale né generale, si sviluppino le singole parti fino alla piena corrispondenza di schema e immagine e quindi al compiersi dell'opera (evidentemente nel senso del manufatto tecnico), è il *simbolo* a svolgere un'analoga funzione nella produzione artistica, ossia a guidare l'artista non meccanico a da-

re all'opera (questa volta artistica in senso proprio) una configurazione empirica, traducendo prima le idee nel simbolo e poi il simbolo in schema, e così via. In breve, il primo processo (concetto → schema → imagine-oggetto) va incontro ad un raddoppiamento nell'artista geniale (idea → simbolo → schema → immagine-oggetto), così che il comune schematismo del pensiero si ripete, potenziato, nell'immaginazione (artistica).

Di più vasta portata la seconda spiegazione possibile dell'ulteriorità dell'arte. Dal fatto che l'arte e la scienza (che identifichiamo per ora con la filosofia) abbiano il medesimo compito e rappresentino «indirizzi totalmente contrapposti» (SW, III, 623)⁵⁰ ancorché affini, consegue che se la scienza avesse assolto senza residui il suo compito specifico, anziché essere costretta a rimandarlo all'infinito per l'impossibilità di abbandonare la propria prospettiva meramente «descrittivo-oculare», sarebbe a sua volta arte, ossia rivelazione e soddisfazione immediata anziché differita. Ed ecco la tesi-chiave: l'arte è «il modello della scienza, e ovunque l'arte sia, lì deve arrivare la scienza» (SW, III, 623), dato che – lo si è ormai ribadito varie volte – nell'intuizione estetica essa certifica oggettivamente, e quindi essotericamente e intersoggettivamente, quell'assolutamente identico e in sé né soggettivo né oggettivo che l'intuizione intellettuale coglie, ma senza mai poter fugare il dubbio che si tratti di un'illusione puramente soggettiva. L'intuizione intellettuale filosofica, infatti, è soltanto interna e può diventare oggettiva solo grazie a una seconda intuizione, che è appunto quella estetica. Nell'oggettivare l'intuizione intellettuale, fin qui considerata come substrato direttivo del pensiero, l'intuizione estetica – nell'intera gamma dei suoi possibili significati⁵¹ – pare indubbiamente riattivare l'orizzonte metafisico della *theoria* antica (contemplazione)⁵², soprattutto quando si tenga fermo il nesso che lega l'entusiasmo e lo stupore del genio alla meraviglia filosofica e (nel seguito dell'opera schellinghiana) all'estasi mistica. Ma si tratta di un'impressione controversa, giacché, perlomeno nel *Sistema*, tanto l'insistenza sul trapasso della filosofia nell'arte alla luce di un superamento della dimensione osservativo-contemplativa, quanto la collocazione dell'identico nel prodotto più che nell'artista paiono confermare, al contrario, la trasformazione tipicamente moderno-cristiana⁵³ della felicità da acquisizione stabile della *theoria*, a speranza di nuovo trascendente o rimessa alla «fortuna».

Il *Sistema*, ogni sistema – si diceva – è compiuto quando torna all'inizio, ossia, nel caso presente, quando l'intuizione estetica legittima di fronte a sé e agli altri, quale replica potenziata e penetrazione nell'universale validità della coscienza comune e dell'io reale, l'identità conscio-inconscio dell'intuizione filosofica; quando cioè l'io oggetto della filosofia ascende, mediante lo sfociare del processo in un prodotto per il quale non è esagerato parlare di «resurrezione della natura rimossa» e di cessazione dell'«amnesia cui sono sottoposte le forme del sapere e dell'agire»⁵⁴, al piano dell'io soggetto della filosofia. Di qui il rinviare della filosofia all'arte come suo stadio superiore, più oggettivo e di conseguenza anche più intersoggettivo: «togliete [...] all'arte l'oggettività ed essa cessa di essere quel che è, diventando filosofia; date oggettività alla filosofia ed essa cessa di essere filosofia, diventando arte» (SW, III, 630) – una convertibilità basata su un'unità profonda, della quale Schelling potrebbe essere divenuto consapevole in seguito agli incontri con Novalis e soprattutto con Friedrich Schlegel⁵⁵, con la non irilevante differenza, però, che dove quest'ultimo stabilisce (nel famoso frammento 116 dell'«Athenaeum») che la poesia romantica, trascendentale o universale che la si voglia definire, «può soltanto divenire, mai essere», e perciò coglie l'assoluto mediante un'articolazione iper-riflessiva entro la quale «l'arbitrio del poeta» non deve soffrire «legge alcuna»⁵⁶, Schelling pensa invece, traducendo in chiave classicista e filosofico-sistematica le fluide intuizioni protoromantiche di cui era stato testimone e in parte autore, a un *epos* che esprima indefettibilmente, grazie a una rinata mitologia, l'intera sua epoca attraverso ciò che il poeta-filosofo ha di non strettamente individuale e arbitrario (la genialità appunto).

Dov'è l'arte, giungerà anche la scienza. Ammesso e non concesso che l'asserzione non significhi il divenire superflua della prima in favore della seconda e quindi la scientificizzazione piuttosto che l'estetizzazione universale, la si potrebbe spiegare osservando che l'arte possiede già sempre quell'«apertura» che la filosofia della natura con indicibili sforzi tenta di acquisire a spese della scienza empirica. L'arte coglie cioè già sempre la natura come «un poema, che una scrittura occulta e mirabile tiene celato. Se però l'enigma si potesse svelare, vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale, per miracolosa illusione, cercando se stesso, fugge se stesso» (SW, III, 628), ossia vi vedremmo l'espressione pienamente

simbolica nel mondo reale del mondo ideale, della «terra della fantasia alla quale miriamo» (*ibid.*). Ma la tesi dell'arte come futuro della scienza-filosofia va a sua volta inquadrata in una filosofia della storia (dei saperi) triadica: «la filosofia, così com'è stata generata e nutrita dalla poesia [evidentemente anteriore; *N.d.A.*] nell'infanzia della scienza, e con essa tutte quelle scienze che per suo mezzo vengono condotte alla loro perfezione, una volta raggiunta la loro perfezione fa[nno] ritorno, come altrettanti singoli fiumi, all'*universale oceano della poesia* dal quale erano usciti» (SW, III, 629, corsivo nostro). È proprio nel chiarire quale sia il medium del ritorno della scienza alla poesia che Schelling si richiama (per la prima volta in modo sistematico, comunque si risolve il problema dell'attribuzione del *Programma di sistema*) alla *mitologia*. Nell'intento di fugare l'impressione che la chiusa estetica del *Sistema* si stemperi in una sorta di «occasionalismo estetico» sradicato dalla natura e dalla storia, alla mitologia vengono assegnate due funzioni complementari: come ingranaggio euristico della stessa fisica speculativa, essa rinaturalizza l'umanità, ne sottolinea cioè l'originaria parentela con la natura, con quel substrato (pre-cosciente) in linea di principio accessibile anche agli individui non geniali e dai tempi delle *Idee* ritenuto lacerato dalla malattia della riflessione; rammemorando, viceversa, il nesso storico-destinale (sovra-cosciente) che intercorre tra lo sviluppo delle potenze naturali e quello del genere umano, essa ristoricizza l'umanità⁵⁷. Con tale concezione teoretico-pratica della mitologia, che doppia Moritz nella direzione di August Wilhelm Schlegel, Schelling per un verso dà continuità al manifesto mitologico del *Programma di sistema* e fissa alcune coordinate che resteranno in qualche misura fondamentali fino alle *Età del mondo*, per l'altro influenza potentemente il coevo *Discorso sulla poesia* di Friedrich Schlegel, che nel personaggio di Ludovico probabilmente dà voce proprio alle idee di Schelling. La mitologia ravviva dunque il senso di appartenenza del singolo (più o meno geniale) alla natura e *insieme* al suo mondo storico-nazionale, mostrandogli i «simboli validi e comprensibili»⁵⁸ sui quali costruire la propria identità. Lungi qui dal coincidere (ancora) del tutto con l'arte e dall'essere un'invenzione della fantasia individuale – non è «invenzione del singolo poeta, bensì di una nuova stirpe che, per così dire, rappresenta solo un unico poeta» (SW, III, 629) – la mitologia, proprio nell'allestire l'indi-

spensabile materiale dell'arte e della fisica speculativa, costituisce il presupposto necessario di ogni comunità organica, tanto di quella (greca) che precedette la «scissione» e la nascita dello stato meccanico-giuridico, quanto di quella futura, la cui realizzazione, pur proletticamente inscritta nella parola d'ordine della «nuova mitologia», resta sospesa ai «futuri destini del mondo» e al «corso ulteriore della storia» (SW, III, 629), ossia all'imperscrutabile eventualità di una rinnovata e miracolosa *creazione collettiva e universale del singolo*.

Al sapere (filosofico e non) è assegnato, come s'è detto, uno status puramente interinale in conseguenza del *deficit* occorso all'umanità con la scissione o «caduta» nella riflessione. Perciò, mentre «la filosofia raggiunge invero la cosa suprema, ma fino a questo punto essa porta solo quello che si potrebbe dire un frammento dell'uomo [...], l'arte porta l'uomo nella sua totalità, così com'egli è, fin lì, ossia alla conoscenza della cosa suprema, e su ciò poggia l'eterna differenza e il miracolo dell'arte» (SW, III, 630; corsivo nostro). Ma anche questa tesi di un'eterna differenza tra l'arte e la filosofia non rende necessariamente più agevole una definizione ultimativa dei loro rapporti, nell'indagine dei quali si possono formulare almeno cinque differenti ipotesi, delle quali persino le più superficiali appaiono abbastanza verosimili in relazione a certi passi del testo schellingiano. Affrontiamole.

a) La prima, la più elementare, fa dell'arte solo una sorta di *Biblia pauperum*, uno strumento di *sensibilizzazione socio-comunicativa* (attivazione democratica del nesso dotti-popolo, liberazione dal solipsismo egologico della filosofia, ecc.) a cui il filosofo, di per sé già detentore della verità, ricorre per renderne essoterico un certo aspetto. L'arte, utile allora solo all'io comune, per principio estromesso dalla verità, non è qui altro che una figura ventriloqua, la maschera filantropica o persino demagogica indossata dal filosofo stesso che s'impegna ad esteriorizzare l'intuito, o quanto meno l'esecutrice di risoluzioni prese in una diversa sfera dell'esistenza (quella filosofica appunto), il cui primato resta in ogni caso fuori discussione. La filosofia, cioè, potendo fin da principio disporre di un elemento extrariflessivo (l'intuizione intellettuale) che la esime dalla coazione asintotica del sapere comune e della prassi, non avrebbe in quanto tale bisogno di «dimostrazioni»

estetiche, il che, però, rende molte affermazioni schellinghiane francamente inintelligibili.

b) Non meno elementare e a nostro parere insufficiente è la tesi secondo cui il rapporto tra la filosofia e l'arte sarebbe analogo a quello tra l'ipotesi e la sua dimostrazione (ma «per potersi vedere rappresentata nell'arte, la filosofia deve già sapere che cosa quella rappresenti»!)⁵⁹. Essendo l'arte la suprema potenza (e quindi rivelazione) di una *poiesis* che agisce inconsciamente tanto nel dinamismo naturale quanto nell'eterogenesi storica o *theatrum mundi*, è l'artista ad assurgere a *telos* dell'umanità, anche in quanto schillerianamente capace, in se stesso nonché pedagogicamente nei confronti degli altri, di porre fine alla condizione frammentaria imposta dalla filosofia e dalla società moderne. In tal caso l'arte sarebbe sì *la sola dimostrazione dell'esistenza di Dio* (dell'assolutamente identico), la revoca intimamente «cattolica» (nel farsi apologia dell'«opera buona», sospetta alla Riforma e alla filosofia interioristica che ne deriva) dell'indirizzo negativo della precedente teologia-filosofia, costretta come s'è visto a identificare l'assoluto con qualcosa di sempre diverso dalle varie epoche dell'autocoscienza, ma perderebbe d'altro canto, nel quadro di un'articolata teoria dell'arte come mimesi della verità (dell'essere, dell'io assolutamente identico), ogni sua specificità. È destino – lo si può riscontrare anche nel suggestivo ma generico «abitare poetico» auspicato da Heidegger – che l'estetica metafisica paghi la propria irresistibile «carriera» con l'autosvuotamento, con l'impossibilità di riferirsi alle opere concrete e non soltanto a un loro archetipo.

c) Già più interessante è la prospettiva messa in gioco dall'ipotesi per cui, lungi dallo stabilire un'ulteriorità dell'arte o della filosofia, la chiusura del *Sistema* indicherebbe piuttosto con l'avvento del regno della Provvidenza, preparato dalla «nuova mitologia», *l'annullamento tanto dell'arte che della filosofia* (intese come attività autonome) nella vita originaria e perciò futuribile. Come la necessità della filosofia appare vincolata all'ancora imperfetta mitologia del Moderno, l'arte in quanto premonizione della conciliazione – lo si è già ricordato – potrebbe attestare con la sua sola esistenza il nostro permanere in tale condizione d'incompiutezza. Interdipendenti nel quadro di un medesimo destino, filosofia e arte trovano la ragione della loro esistenza unicamente nel mondo decaduto della scissione, superato il quale si avrebbe una condizio-

ne di vita dell'unitotalità cui sarebbe superfluo per non dire erroneo assegnare proprietà estetiche piuttosto che scientifico-filosofiche.

d) Parrebbe dimostrare invece l'*ulteriorità della filosofia* il già esaminato risvolto ermeneutico delle pagine schellinghiane. È certamente vero, infatti, che abilitato a spiegare (al lettore) il significato dell'arte è sempre solo il *filosofo* (Schelling, nel nostro caso, che al massimo utilizza strumentalmente qualche dichiarazione di poetica), così come a cogliere il senso infinito immanente a ciascuna opera è abilitato solo l'*interprete*, o l'artista stesso, ma solo quando diventi interprete esterno del proprio prodotto (ammesso che ciò possa davvero accadere), quando cioè per così dire filosofeggi. Rispetto, però, alla seconda osservazione, più che di una perfetta risoluzione filosofica del fenomeno artistico si dovrebbe parlare di un modello «tragico» di ermeneutica. Infatti, a meno che l'infinità del senso non sia già qui del tutto equiparabile alla pienezza simbolica e indifferibilità di cui tratterà la *Filosofia dell'arte*, non si può passare sotto silenzio il fatto che, da un lato, l'adeguata comprensione dell'opera consiste paradossalmente nel non comprenderla (compiutamente), dato che solo mancandone il nucleo l'interprete ne rianima l'interna dialettica, momentaneamente sopita nel prodotto artistico riuscito; e che, dall'altro, la riuscita stessa dell'opera coincide non meno paradossalmente col «fallimento» dell'artista e con l'estorsione da parte di una natura superiore del suo prodotto intenzionale. La creazione del senso e la sua comunicazione, in definitiva, riescono solo grazie al fallimento, indisciungibile, dell'intenzione creativa e dell'intenzione interpretativa, dell'artista e dei suoi destinatari.

Assai meno aggirabile, invece, è la prima delle osservazioni proposte, secondo cui, fermo restando che l'arte rappresenta il compimento della filosofia, «unicamente la filosofia può sapere e dire che l'arte fa ciò»⁶⁰, dato che mentre «il filosofo ha certezza ma impossibilità di comunicazione, l'artista ha capacità di comunicazione universale, ma non trasparenza genetica»⁶¹. Con questa complementarietà per difetto (non paritetica, peraltro, visto che l'arte, senza la filosofia, non avrebbe neppure un contenuto da comunicare) la posizione del *Sistema* sarebbe in fin dei conti ancora inscrivibile all'interno della teoria fichtiana dell'arte come mediazione tra la filosofia, che sola può indicare il fine nel mondo ra-

zionale, e la coscienza comune⁶². Se così fosse, di un'estetica che contenda il primato alla filosofia sarebbe allora appropriato parlare unicamente in riferimento al periodo precedente (1796-1797), il solo che, caratterizzato dalla reinterpretazione estetica dell'intuizione intellettuale fichtiana, alluda all'estetica come alla *via d'accesso all'intera filosofia*. A ciò s'aggiunga che l'arte compie uno soltanto dei versanti che confluiranno nella filosofia dell'identità (la filosofia trascendentale come sistema del sapere soggettivo) e quindi, anziché essere l'assoluta unità di natura e intelligenza, di filosofia teoretica e filosofia pratica, nella migliore delle ipotesi ne *potrebbe essere* soltanto la convergenza *soggettiva*, «l'indifferenza entro i confini della soggettività»⁶³.

e) Nonostante queste e altre magari ancora più penetranti⁶⁴ contromosse favorevoli alla filosofia, vogliamo ora presentare e far nostra una quinta e ultima ipotesi, ancora fondata sull'idea, a nostro avviso maggiormente esplicativa, di una *superiorità dell'arte*. Si è fatto notare in vario modo come e perché l'intuizione filosofica abbia uno statuto solo interinale e solipsistico, soggetto nella sua artificialità⁶⁵ a ogni sorta di dubbio, e come i prodotti artistici incitino, più e meglio dei «monumenti» della natura, alla rammemorazione trascendentale, implicando tanto nei loro creatori che nei loro destinatari congeniali una felice armonia di intelligenza e sensibilità nonché la perfetta compenetrazione con quello che oggi si direbbe il loro «mondo della vita»; come, in breve, solo l'opera d'arte possa essere un organo nel medesimo tempo ermeneutico (all'indietro, nei confronti della natura come passato trascendentale) e utopico (cifra della futura conciliazione dei saperi e delle facoltà). Questi argomenti, di per sé già altamente persuasivi rispetto alla tesi che intendiamo proporre, vanno incontro a un loro rafforzamento se fatti interagire con la finora solo accennata (cfr. 2.3) interpretazione del *processo artistico come secolarizzazione del processo cristico e/o alchemico*. Capace di sopportare e liberare creativamente il doloroso travaglio imposto dalla contraddizione originaria (*nigredo-putrefactio* o melanconia come condizione gestativa), l'artista, nel quale come nell'alchimista la tradizione dell'*Imitatio Christi* vede simboleggiato il Redentore, compie di fatto un'operazione trasformativa «in salita», una unificazione dei contrari (*quadratura circuli*) il cui significato di purificazione insieme materiale e spirituale (cui non è estraneo, in quest'ottica, an-

che il piacere estetico come vittoria sulla melanconia) ricorda e qualche volta ripete persino alla lettera l'*opus* alchimistico, già a sua volta considerato come la replica della redenzione cristica. Tanto più quando si rifletta – com'è d'obbligo quando si affronta il plesso di estetica religiosa e religione estetica che caratterizza gran parte dell'età goethiana e che potrebbe (dovrebbe) essere il segno distintivo anche dell'esperienza dell'arte nell'età del nichilismo compiuto⁶⁶ – sull'analogia tra la natura finita e infinita dell'opera d'arte e quella umana e divina di Cristo, sull'eccezionalità epifanica e non frammentaria di entrambe le figure, sul carattere, come s'è visto, miracoloso ed eventualmente unico della loro opera di redenzione (dalla «colpa», nella quale si può leggere l'iniziale impulso contraddittorio che domina l'artista) e di promessa (della «simultaneità» simbolica o regno di Dio predisposto da un «ultimo Omero»). Se poi si chiama a testimone già qui la successiva apologia, mediata anche dalla ripresa della teosofia di Oetinger, della corporeità quale «fine delle opere (delle vie) di Dio» (SW, VII, 325) – trascurando la quale e supponendo che l'arte guadagni in oggettività esattamente ciò che perde in soggettività (potrebbe così intendersi il suo ruolo di mero «documento» della filosofia) sarebbe effettivamente lecito anteporre l'arte alla filosofia solo dal punto di vista metodico e non assoluto –, è agevole sostenere che già nell'epoca del *Sistema* solo un'adeguata sensibilizzazione (artistica) dell'assolutamente identico può davvero vantarsi del titolo di unica ed eterna rivelazione. Un assunto perfettamente coerente, d'altra parte, con quell'esercizio di filosofia poetica o poesia filosofica che, come si è visto, denota in Schelling stesso una presa di coscienza dell'arte in quanto tale e non solo della componente «estetica» genericamente intrafilosofica.

Pur essendo molte le letture trasversali che il testo in effetti permette, e delle quali in qualche misura abbiamo cercato di dar conto nelle pagine precedenti, ci pare che solo la tesi che tiene insieme la scoperta della radice estetica della ragione stessa e la prognosi di un'ulteriorità dell'arte in quanto tale preservi (ove l'attualizzazione faccia premio sull'inerte acribia filologica) il carattere di inaudita provocazione al *logos* occidentale che tradizionalmente gli è stata tributata. Sospesa com'è tra l'impegno radicalmente pedagogico di Fichte per una rivoluzione etica del genere umano e l'identificazione hegeliana del supremo modo d'essere

dell'uomo col concetto, questa tesi di un «assolutismo estetico» costituisce a nostro parere, e a dispetto di obiezioni tanto ovvie da apparire irrilevanti (che l'*apologia dell'arte* rimanga pur sempre una *filosofia dell'arte*, ossia una costruzione in cui la visione non ha la meglio sull'argomentazione), il contributo più rilevante della prima «estetica» schellinghiana, oltre che un *unicum* assolutamente transitorio anche nel pensiero di Schelling. Il quale professava tale dottrina, in fondo, solo nel peculiare momento di transizione (nel *Sistema* appunto) tra la dialettica attivistica del trascendentalismo fichtiano e lo sguardo eternizzante e totalmente estetico del sistema dell'identità, in un momento relativamente breve, in cui è disposto a riconoscere solo all'artista-mago, succedaneo in ciò dell'eroe tragico e del santo cristiano, la capacità miracolosa di signoreggiare le contraddizioni incontrate nel suo *opus*.

Capitolo terzo

METAFISICA DELL'ARTE: L'ARTE COME «ANALOGO» DELLA FILOSOFIA (1801-1807)

3.1 Che cos'è la filosofia dell'arte?

Per molti interpreti la concezione dell'arte esposta nelle lezioni degli anni 1802-1805 non sarebbe che la conferma in grande stile dell'assolutismo estetico del *Sistema*, e cioè della tesi (per dirla con l'immaginosità di Faggi) che «fuori dell'arte [...] lo spirito umano è un Tantalò, cui fugge continuamente la coppa dalle labbra»¹. E indubbiamente suggestivo sarebbe vedere nell'integrale trasformazione della filosofia in intuitività estetizzante la realizzazione della succitata prognosi del dissolversi dei saperi nell'arte. A noi pare, viceversa, meno azzardato parlare sì di un'assunzione da parte della filosofia di un metodo paraestetico, ma indubbiamente nel contesto di un ridimensionamento della funzione dell'opera d'arte in quanto tale. Proprio l'ingente spazio concesso ora al fenomeno artistico nella sua molteplicità è, a ben vedere, la cifra del suo ridimensionamento nei confronti di un sapere che può ora finalmente svolgersi nella forma del sistema. Nello spazio di un paio d'anni è accaduto che, lasciandosi alle spalle quanto aveva di relativamente soggettivistico e non avendo perciò ormai più bisogno di una propria esposizione oggettiva, essendo divenuta per così dire «comunicativa in proprio»², la filosofia rende inconcepibile qualsiasi «miracolo» e *pare retrocedere l'arte* a una posizione subalterna. Prova ne sia che all'immaginazione produttiva, incapace di registrare l'universale trasparenza dell'assoluto nel particolare, è ora subentrata la ragione assoluta, che non ha più bisogno dell'arte come del proprio relativamente altro, avendone interamente assorbito la logica, essendo diventata in certo qual modo estetica in se stessa e non solo nel suo punto d'accesso o nel suo com-

pimento geniale. Può ora dirsi bella non più solo la miracolosa opera geniale, ma ogni cosa vista (nell'intuizione filosofica o estetica, non fa più differenza) nel suo in sé, e soprattutto bello (non meno che vero e buono) per eccellenza è ora l'assoluto stesso al di là del mondo che ne è l'in-formazione. Si potrà perciò sostenere, con una formula generale tratta dalle *Ulteriori esposizioni a partire dal sistema della filosofia* [*Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie*, 1802] e di cui solo in seguito si potrà valutare tutta la pregnanza, che, giusta la perfetta corrispondenza, quanto a uni-formazione di materia e forma, della terza potenza della serie reale (organismo) e della terza della serie ideale (opera d'arte), «l'universo si configura nell'assoluto come il perfetto essere organico e come la perfetta opera d'arte: per la ragione che lo conosce in esso nella forma dell'assoluta verità, per l'immaginazione che in esso lo rappresenta nella forma dell'assoluta bellezza» (SW, IV, 423). Ma occupiamoci anzitutto di circoscrivere con la massima precisione possibile la definizione di filosofia dell'arte presupposta negli scritti del sistema dell'identità e per la prima volta enunciata introduttivamente nell'ultima delle *Lezioni sul metodo dello studio accademico* [*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, 1802].

Il fatto stesso che Schelling non abbia giudicato meritevoli di pubblicazione le sue lezioni sulla filosofia dell'arte, né abbia mai accettato per esse l'etichetta di «estetica», suggerisce perlomeno una certa cautela a chi pretenda di tracciarne una mappa esaustiva e coerente. In effetti a Schelling, divenuto ben presto il filosofo sistematico dell'arte e come tale un punto di riferimento per l'estetica moderna, non è neppure mai passato per la mente di dare alle stampe la parte più cospicua delle lezioni da lui dedicate appunto all'arte, tenute a Jena (semestre invernale 1802-1803) e a Würzburg (semestre invernale 1804-1805) anche se anticipate, probabilmente nelle sezioni meno speculative³, già nei corsi sui principi della filosofia dell'arte tenuti a Jena tra il 1799 e il 1801. Questa *Filosofia dell'arte* [*Philosophie der Kunst*, 1802-1805]⁴, edita postuma dal figlio (1859) quasi unicamente a motivo della luce esplicativa che essa avrebbe potuto gettare sul resto della produzione schellinghiana, non avrebbe, insomma, mai dovuto diffondersi al di là della cerchia degli uditori universitari. Problematica era stata la sua stessa gestazione, e comunque fortemente

influenzata dalla lettura del manoscritto della *Dottrina dell'arte* professata a Berlino nel 1801-1802⁵ dall'amico August Wilhelm Schlegel, normalmente considerata una sorta di compendio sistematico delle idee del circolo jenesse. Il fatto stesso che la *Filosofia dell'arte*, pur piuttosto nota tra gli studenti, sia forse rimasta ignota a molti dei maggiori contemporanei (Hegel compreso), fa pensare a una duplice ricezione dell'estetica di Schelling, in un primo momento (prima del 1859) nel segno della filosofia della natura e del romanticismo di Jena⁶, e solo in un secondo tempo (dopo il 1859) nel contesto della filosofia dell'identità e in antitesi alla grande estetica sistematica di Hegel del periodo 1817-1829 (rimasta a sua volta inedita sino al 1836-1838).

L'intenzione testamentaria di Schelling era di far pubblicare, di quelle lezioni di estetica, eventualmente il capitolo sulla tragedia e poco altro⁷, essendo tutto il resto troppo grezzo dal punto di vista formale⁸. Ma persino la lapidaria osservazione del figlio-editore (Plitt, I, 252), secondo cui il padre avrebbe cercato con questa estetica nulla più che un'utile applicazione all'arte del sistema dell'identità⁹ e l'occasione (è il caso della mitologia) di poter finalizzare accademicamente l'entusiasmo privato per la poesia antica (Plitt, I, 432), concede già fin troppo. Infatti Schelling non intende affatto elaborare un'*estetica*¹⁰, disciplina considerata decaduta a semplice ricettario e comunque nel suo impianto empirico affidata volentieri alla riconosciuta competenza di August Wilhelm Schlegel¹¹, e tanto meno una teoria empiristica e perciò riduzionistica (in senso utilitaristico o psicologistico) delle belle arti e delle belle scienze. L'intenzione è per contro quello di costruire una *filosofia dell'arte* (possibile e quindi *eo ipso* reale) sorretta da un rigoroso impianto speculativo e da una precisa deduzione delle singole arti. Ed ecco, esposta in alcuni «ancora grezzi frammenti di idee», la dichiarazione d'intenti espressa proprio a Schlegel:

Mi appresto del tutto anticipatamente a esporre una *teoria* dell'arte che dev'essere più o meno subordinata solo alla filosofia e necessariamente empirica da un unico punto di vista, quello speculativo. Così come vi sono cose reali o empiriche, vi è anche un'arte reale o empirica, alla quale fa riferimento la *teoria*. Ma così come esistono cose intellettuali, cose *in sé*, esiste anche un'arte *in sé*, della quale l'arte empirica è solo il fenomeno e per la quale si dà una relazione tra la *filosofia* e l'arte. Vi è facile vedere che in tal modo la mia filosofia dell'arte può essere più una fi-

losofia generale dell'universo, ancorché librantesi nel riflesso supremo dell'arte, che una teoria dell'arte, nella misura in cui questa rappresenta qualcosa di speciale; in questa filosofia non è possibile discutere in alcun modo dell'arte empirica, bensì solo della radice dell'arte, del modo in cui essa si trova nell'assoluto: l'arte va perciò considerata unicamente nel suo lato mistico¹². Dedurrò non tanto l'arte, quanto l'uno-tutto nella forma e figura dell'arte. È assai facile pensare che l'universo, così come si trova nell'assoluto in quanto totalità organica, vi si trova anche come totalità artistica e opera d'arte. Tutte le arti hanno, esattamente come l'arte in generale, il loro *in sé* nell'assoluto. Quanto alla forma, seguirò anche qui lo schema che mi ha guidato nella filosofia speculativa in generale attraverso i più complicati intrecci della riflessione e che sembra il più adatto a esporre il tutto nel tutto. Anche in questo caso esporrò l'unità prima e assoluta suddivisa nei due fuochi di un'opposizione *reale* tra l'arte figurativa e l'arte del linguaggio (delle quali la prima corrisponde al reale e questa all'ideale), ma considererò in ogni unità per sé nuovamente l'opposizione *ideale* tra l'arte antica e quella moderna. In questo modo penso di poter abbracciare ogni cosa, cogliendo altresì l'idea di ciascuna singola arte di nuovo per sé nella sua assolutezza (Plitt, I, 397-398; corsivi di S.).

Pur pregando Schlegel di inviargli il manoscritto (o una copia) delle sue lezioni, Schelling si preoccupa subito di precisare che ne avrebbe fatto un uso riconoscente ma circoscritto, e comunque del tutto dipendente dalla sua «capacità di assimilazione individuale» (Plitt, I, 399)¹³. Letto tale manoscritto e dichiarata la sua ammirazione per alcune sue parti, in specie quella dedicata all'architettura¹⁴, se ne dichiara influenzato solo per certi dati nozionistici (espressi peraltro in una forma universalmente valida anche per la riflessione) e ristabilisce immediatamente le distanze tra il suo superiore approccio filosofico e l'erudizione puramente empirica volentieri riconosciuta all'amico, sia rivendicando di averlo a sua volta influenzato¹⁵, sia criticandone con una certa sufficienza l'impostazione¹⁶.

Di questa inedita filosofia dell'arte che si era impegnato a costruire vi sarebbero stati fino a quel momento solo dei presagi. In questo senso andrebbe concepito il contributo della *Critica del giudizio*, a patto che sia adeguatamente interpretata e rigorosamente tenuta distinta dalle antiartistiche dottrine dell'arte che a essa si rifecero. La *vera filosofia dell'arte* dovrebbe anzitutto a) comprendere scientificamente non la singola bellezza, di cui si appaga il gran stuolo degli pseudo-intenditori, ma la bellezza del tut-

to, e con ciò b) promuovere la trasformazione in un processo intellettuale di libera contemplazione, di ricostruzione nell'intelletto dell'opera d'arte, del piacere normalmente passivo-sensibile suscitato dall'arte come bella parvenza o come semplice distrazione dello spirito, in breve tramutare in spirituale quanto vi è di naturale nell'approccio di chi crea l'opera e di chi ne fruisce. Solo così essa si dimostra in grado c) di mitigare la patologia specificamente artistica del mondo moderno, riassumibile nel carattere mimetico, solo formale e «periferico» dell'arte, nella polverizzazione dei punti di vista sia creativi che critici e nella correlata scissione di materiale e ideale – tutti sintomi dell'ammutilare dell'afflato comune che caratterizzò la fioritura artistica dei secoli precedenti. Più in generale si tratta d) di reinterpretare nel suo contenuto profetico l'antica condanna platonica¹⁷, leggendovi l'incitamento a passare dall'intuizione empirica dell'arte e dal connesso ideale del «realismo poetico» (esigenze puramente sensualistiche promosse dalla civilizzazione materiale) a quell'arte più «sacra» da sempre considerata «una messaggera dei segreti divini, la rivelatrice delle idee» (SW, V, 345-346) e che, come «divina follia» o poesia entusiastica, potrebbe forse rinascere in virtù dell'orientamento tutto «intellettuale» del cristianesimo. e) Vero filosofo dell'arte, in ultima analisi, può essere allora soltanto quello cristiano in qualche misura profetizzato da Platone, non da ultimo perché attesta quell'intimo legame tra arte e religione che fa della religione il solo contenuto dell'arte e dell'arte la sola raffigurazione sensibile della religione.

Prima di procedere alla disamina dei sempre (più) problematici rapporti tra l'arte e la filosofia, converrà però rimarcare ancora una volta la tesi, già presente nel *Sistema*, della superiorità dell'arte rispetto alla *natura*, a cui pure l'accomuna un ruolo, per così dire, di riflesso oggettivo della filosofia. Più organica e complessa della natura, l'opera d'arte, che sia consapevole o meno, essendo per eccellenza sintesi di libertà e legalità e quindi corpo spirituale (reale-ideale) «ci fa conoscere con maggiore immediatezza di quanto faccia la natura i miracoli del nostro stesso spirito» (SW, V, 357-358), è quindi una più perfetta e meno confusa epifania del divino e dell'archetipico. Tutto ciò, beninteso, se chi la contempla è in grado di sollevarsi al di sopra delle chiacchiere sul «gusto» e di prescindere dalla decaduta arte contemporanea per contempla-

re invece la bellezza increata nel quadro dell'idea dell'assoluta totalità. Se cioè si sa non «spiegare» ma «costruire» e avere un'«intuizione intellettuale» dell'opera (SW, V, 359), di quella – s'intende – prodotta da artisti che trascendano la loro individualità e anzi siano in certo qual modo rappresentativi della loro stessa specie.

Ma non sarà forse impossibile alla riflessione filosofica avere accesso a ciò che, come l'arte, è misterioso e irriducibile a leggi tanto nella sua origine (genialità) che nei suoi effetti (infinità del significato)? La risposta è negativa in quanto è radicalmente mutata la concezione stessa della filosofia: non solo è ora possibile una filosofia che faccia dell'arte l'oggetto di un sapere, ma le si ascrive pure, fondendo esigenze speculative e di critica della cultura, il compito di ostacolare la decadenza del gusto della civiltà europea, ridestandola dalla sua irresistibile tendenza alla museizzazione dello «spirito vivente». Di più: «al di fuori della filosofia e altrimenti che con la filosofia nulla si può venire a sapere in modo assoluto dell'arte» (SW, V, 348), essendo solo la *filosofia dell'arte* (non certo la scienza empirica dell'arte) a poter risalire all'originaria unità materia-forma dell'arte e a quelle idee¹⁸ delle quali il presente sembra privo o alle quali è pregiudizialmente ostile. Dato che le si riconosce ora una dimensione sovrariflessiva (costruttivo-intuitiva), la filosofia può, in attesa che un Dio possa ridare agli uomini la sensibilità e il giudizio necessari, perlomeno «riaprire per la riflessione le fonti originarie dell'arte in gran parte inariditesi per la produzione» (SW, V, 361), e cioè rimettere in circolazione, riscattandosi dal peccato originale empiristico, le «idee» (forme o archetipi) che della vera arte da sempre sono l'origine. A questo scopo occorre astrarre (nel che consiste la superiorità della «costruzione» filosofica sulla semplice «teoria») dall'aspetto tecnico-esecutivo dell'opera, dalle circostanze storiche della sua genesi e della sua ricezione nonché da ogni sua differenza di forma e di finalità esterna¹⁹.

Ma con ciò non si è ancora detto nulla di veramente decisivo sul rapporto, nel sistema dell'identità, tra la filosofia in quanto tale e la filosofia dell'arte, né fornito una qualche spiegazione della tesi secondo cui la filosofia dell'arte ripeterebbe il sistema «nella massima potenza». Laddove la filosofia aspecifica individua la verità in sé e per sé, coglie sul piano ideale-soggettivo l'assoluto punto di identità (Dio o identità) che contiene tutte le potenze (uni-

verso o totalità) senza limitarsi a nessuna di esse in particolare, ogni «*filosofia di...*» consiste invece nell'applicazione scientifica dell'*unica e indivisibile* filosofia a un «particolare», ma solo in quanto questo accoglie e espone in sé l'intero assoluto, solo cioè in quanto lo si considera a sua volta nel suo archetipo. Giusta l'impostazione organicistico-monadologica del sistema dell'identità, ciascuna potenza, riproducendo in sé lo stesso punto di indifferenza e quindi riflettendo perfettamente il tutto, contiene in sé tutte le altre possibili potenze. Ebbene, sarà perciò legittimo dire che (stante il principio dell'indivisibilità della filosofia e dell'assoluto quale suo unico vero tema), come l'arte è tutta l'assolutezza riflessa in una determinata potenza e nel medesimo tempo una parte di quell'assolutezza, una sua «emanazione», così la filosofia dell'arte è tutta la filosofia sotto una determinata «potenza» (o determinazione solo «ideale» della medesima essenza) oltre che una parte della filosofia generale. Il che significa che la filosofia dell'arte (ove, appunto, il primo termine indica l'essenziale e il secondo l'accidentale), se non è mai, quale scienza speculativa dell'arte fondata sulla sua intuizione intellettuale, soltanto «costruzione storica» dell'arte (non essendo possibile nelle università una conoscenza diretta delle opere) o peggio ancora una scuola di belle arti, non è però neppure propriamente una costruzione dell'arte in quanto arte, ma sempre dell'«universo nella forma dell'arte», e cioè una «scienza del tutto [dell'assoluto nella totalità delle sue determinazioni ideali o potenze; *N.d.A.*] nella forma o potenza dell'arte» (SW, V, 368; cfr. anche SW, V, 350). Essa costruisce il reale nell'ideale, nel senso che le sue forme sono le forme stesse delle cose come sono in sé, ossia come esse sono nell'assoluto. Riconduce il reale all'eterna bellezza, ossia agli eterni archetipi di ogni cosa bella, intuendo così «l'eterno con maggiore immediatezza in quella che potremmo chiamare la sua figura sensibile» (SW, V, 364).

3.2 Arte e filosofia nel sistema dell'identità

Ma la più importante e non a caso la più controversa tesi della *Filosofia dell'arte* è quella secondo cui filosofia e arte, volgendosi rispettivamente all'archetipo della verità e a quello della bellezza, non sarebbero che «due diversi modi di considerare l'unico asso-

luto» (SW, V, 370), sebbene la filosofia esibisca nell'*archetipo* (*Urbild* o *Vorbild*) e quindi sul piano *solo ideale* ciò che l'arte esibisce invece nella *copia* (*Gegenbild*) e quindi sul piano *solo reale*. Ma non sarà contraddittorio sostenere, prima, l'equivalenza assiologica di arte e filosofia, addirittura la loro «intima identità» (SW, V, 349), e definire subito dopo l'arte «il più perfetto riflesso oggettivo» della filosofia (SW, V, 369; cfr. anche SW, V, 348), lo «specchio magico e simbolico» della sua essenza (SW, V, 351)? Come possono trovarsi *sullo stesso piano* la rappresentazione (relativamente) reale dell'assoluto e la rappresentazione ideale-scientifica che coglie l'universale stesso con assoluta indifferenza di universale e particolare? In altri termini, non inerirà al riflesso reale una posizione comunque subalterna all'archetipo intelligibile? Non è qualcosa di superiore intuire le idee «come sono in sé» (filosofia), come idee, anziché intuirle «realmente» (arte), come divinità mitologiche? Non consiste in una retrocessione dell'arte considerarla semplicemente lo «specchio» della filosofia anziché la sua «chiave di volta», il suo «organo» e «documento», oppure si dovrebbe pensare, superando lo iato platonico tra modello e copia, che la produzione di riflessi, presupponendo pur sempre l'afferramento dei modelli attraverso un processo riflessivo che non pone l'accento su di sé ma esclusivamente su *ciò* che nel riflesso si riflette, esercita una funzione più completa di quella spettante alla filosofia? Che, cioè, l'arte, appunto perché porta «l'archetipico, superando il corismo tra archetipo e copia, nel mondo delle copie»²⁰, facendo così dell'immagine non la semplice copia o imitazione dell'archetipo, ma addirittura la sola condizione per cui l'archetipo stesso possa accedere alla propria immagine, è quindi tutt'altro che un fenomeno secondario e derivato²¹?

Il sospetto dell'ulteriorità della filosofia è poi rafforzato dall'osservazione che, siccome «nessun senso può penetrare più profondamente e in modo scientifico nell'interno dell'arte che il senso della filosofia [...], il filosofo è in grado di vedere nell'essenza dell'arte [in generale o della singola opera?; *N.d.A.*] addirittura in maniera più chiara di quanto possa fare l'artista stesso» (SW, V, 348), può «esporre più di chiunque altro l'incomprensibile» (SW, V, 349). È cioè in grado, trascrivendo coscientemente il principio (ideale) che l'artista trascrive inconsciamente, di ripercorrere e comprendere la genesi segreta dell'arte. Il che sembra con-

durci alla conclusione che l'arte ha ora bisogno della riflessione filosofica per sapere qualcosa di sé e della propria potenzialità epifanica, perlomeno tanto quanto la filosofia sembra aver bisogno dell'arte per dimostrare a se stessa di non essere caduta vittima di un'illusione soggettiva nell'intuizione intellettuale dell'assoluta identità. Ma si tratta di una deduzione troppo sbrigativa, dato che misconosce il fatto che se la filosofia dell'arte si è indubbiamente emancipata nella direzione di un'estetica materiale, se l'arte ha guadagnato una propria autonomia e fisionomia storica, è proprio perché non integra più in alcun modo la filosofia, riconosciuta ora in grado di per sé di condurre all'assoluto l'uomo nella sua interezza. A prescindere poi dal fatto che il principio unico e atemporale di *questa* filosofia mal s'accorda con la riconosciuta molteplicità e storicità dei prodotti dell'arte. Ma non si pensi di dedurre dalla maggiore attenzione prestata alle forme storiche dell'arte l'accresciuta importanza della filosofia *dell'arte*. Il suo rigoroso orientamento speculativo infatti esige, prescindendo da ogni indirizzo apparentemente solo speciale (estetica dell'artista, dell'opera o degli effetti) e invece a sua volta condizionato da presupposti metafisici (di solito il dualismo soggetto-oggetto, forma-materia, reale-ideale)²², un'indagine dell'essenza dell'arte e del bello artistico indipendentemente da significato, valore e riuscita formale della singola opera d'arte, di cui viene unicamente costruita la «posizione» nell'universo. L'essenziale della filosofia dell'arte, pertanto, non è l'arte ma la *filosofia* in quanto tale, qui semplicemente considerata in una delle sue possibili potenze. L'identità dell'assoluto ($A = A$) è compiutamente espressa dalla filosofia come scienza razionale o autocoscienza della ragione (che della filosofia è il «materiale» rapportandosi come il reale all'ideale, il saputo al sapere), nella cui attività di «soluzione» delle potenze attraverso l'intuizione intellettuale, reindifferenziante l'intellettualisticamente differenziato, si può scorgere l'autentica rappresentazione immediata del divino.

Ma è impossibile pervenire ad una (nostra) definizione del rapporto di arte e filosofia senza chiarire preliminarmente, in un *excursus* necessariamente frettoloso e riferito soprattutto all'arte, l'impianto del sistema dell'identità, che è come dire il sistema universale visto (dedotto) dal punto di vista dell'assoluto stesso. Sarà il caso di convocare a questo proposito altri testi fondamentali sia

per la filosofia dell'identità che per la filosofia dell'arte quali *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo* [Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch, 1802] e il *Sistema dell'intera filosofia e della filosofia della natura in particolare* [System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere, lezioni di Würzburg 1804]. Cominciamo col precisare la generale concezione dell'assoluto. Essendo il solo essere in cui si dia la piena coincidenza di possibilità e realtà, l'*assoluto* non crea la totalità assoluta ma le è identico, ove con questa totalità (che è unità semplice e priva di molteplicità e di divenire) si intenda, a correggere l'apparenza di un panteismo superficiale, non quella delle cose sensibili (meglio: delle cose considerate sensibilmente e non nel loro in sé), ma quella la cui realtà discende direttamente dal suo concetto e perciò immediatamente autoaffermandesi. Come assoluta unità-identità-totalità l'assoluto è eterno non perché duri infinitamente, ma perché è del tutto estraneo nella sua essenza (*Wesen*) a qualsiasi durata (che discende dall'inadeguatezza del particolare all'universale) – esattamente come lo sono le idee che gli ineriscono e che formano il vero universo – pur trovandosi «in mezzo» al tempo e al mondo-riflesso (è per questo che la bellezza concreta e temporale non inficia in alcun modo l'essenza dell'arte). Il suo è un mondo archetipo che precede quello ectipo, dunque, unicamente dal punto di vista dell'idea. È inoltre indifferente a ogni determinazione relativa: né conscio, in quanto unità assoluta e non relativa di essere e pensiero, né inconscio, in quanto assoluta e non solo relativa coscienza; né libero, in quanto identità di possibile e reale, né necessario, in quanto monisticamente estraneo a ogni causalità ed eterodeterminazione. In tal senso l'assoluto (Dio) o unitotalità (*hen kai pan*) è ragione universalmente diffusa, che resta eternamente identica a se stessa, pur autoaffermandosi necessariamente²³ e articolandosi in identità di identità e non-identità.

Sul versante della non-identità, e cioè della differenza meramente formale o «quantitativa», che indica nella terminologia schellinghiana solo la preponderanza del soggettivo-conoscenza o dell'oggettivo-essere in ciò che di per sé è però identico, troviamo a) l'eterna natura o *natura naturans*, ossia l'informazione dell'infinita idealità di Dio nella realtà ($A = B^* / A = A$)²⁴; una natura che come «impronta» del tutto si articola a sua volta fenomenicamen-

te nelle seguenti tre potenze: l'esser-assertato (a^1) o unità reale (= materia = essere), l'assertante (a^2) o unità ideale (= luce = attività) e l'indifferenza di assertato e assertante (a^3) o essenza del mondo reale (= organismo = essere+attività). Ciascuna di queste potenze, a voler essere precisi, è poi a sua volta articolata nelle tre sottopotenze di assertato, assertante e indifferenza; nella materia, per limitarci ad un solo esempio, troviamo a^1a -attrazione, a^1b -repulsione, a^1c -forza di gravità. Lo stesso vale per tutte le altre potenze. Correlativamente, le potenze b) della *totalità ideale*, ossia dell'in-formazione del reale nell'ideale ($A^+ = B / A = A$) sono l'esser-assertato (b^1) o unità ideale²⁵ (= sapere), l'assertante (b^2) o unità reale (= agire) e l'indifferenza di assertato e assertante (b^3) o essenza del mondo ideale (= arte). Il quadro è completo quando si ricordi che alle tre potenze dei due mondi (a e b) corrispondono le tre idee divine della 1) *verità* come necessità ($\rightarrow$ materia-sapere), 2) del *bene* come libertà ($\rightarrow$ luce-agire), e 3) della *bellezza* come indifferenza intuita nel reale di necessità e libertà ($\rightarrow$ organismo-arte). Di queste idee, se intese come identità assoluta di soggettivo e oggettivo e per ciò come riflesso della divinità, va sottolineata tanto l'indipendenza quanto l'inerenza reciproca, nel senso che la bellezza assoluta, essendo intuita nell'idea di Dio, ossia là dove riposano i concetti eterni di tutte le cose nella loro perfetta identità di finito e infinito, è anche sempre verità e bontà assolute, così come, reciprocamente, la verità assoluta è anche sempre bellezza e bontà, e così via. L'avvertenza che impone di non considerare l'inerenza come un rapporto mezzo-fine esclude a *limine* che si possa pensare a un valore pedagogico (a orientamento gnoseologico o etico) della bellezza e quindi a una qualche subalternità dell'arte.

La più perspicua spiegazione dell'unità tra le idee, annunciata invero già nella conclusione dell'*Esposizione del mio sistema filosofico* [*Darstellung meines Systems der Philosophie*, 1801] nel suo ruolo di «assoluto centro di gravità in cui, come le due supreme espressioni dell'indifferenza, cadono verità e bellezza» (SW, IV, 212, n. 1), si può leggere nella parte introduttiva del *Bruno*. La discussione che vi si svolge riguarda appunto la bellezza: c'è bellezza solo dove c'è verità (è la tesi di Alessandro), oppure la verità esiste indipendentemente dalla bellezza (Luciano)? La risposta (Anselmo) è che, anziché subordinarsi a vicenda, verità e bellezza sa-

rebbero esattamente la medesima cosa, visto che, nella prospettiva dell'intelletto archetipo, perfezione e imperfezione estetica e perfezione e imperfezione gnoseologica si presuppongono a vicenda alla stregua di assoluti atemporali, di «concetti eterni» (mitologicamente: creature immediate di Dio) posti, quali modelli, al di sopra dell'intelletto e delle cose finite. Mentre la verità dell'uomo comune (che per Schelling è una pseudoverità naturalistica) è non tanto subordinata quanto del tutto altro dalla bellezza assoluta, il che vale, specularmente, anche della pseudobellezza formale rispetto alla verità assoluta, la verità assoluta per contro non è dissociabile in alcun modo dalla bellezza (poesia) assoluta. Ne potrebbe derivare (ma valgono anche qui i dubbi posti in precedenza circa la pariteticità di arte e filosofia) non solo che «l'autentica opera d'arte è sia vera che bella, e così pure tanto filosofica che artistica»²⁶, ma che belli e insieme veri sono gli archetipi accessibili alla filosofia come all'arte.

Per venire più propriamente alla *bellezza*, si può notare che nel quadro dell'eterna perfezione archetipica, che spetta all'«arte» e alla «sapienza» viventi della natura, tutto è sempre necessariamente perfetto e *quindi* bello, tutto è compiutezza organica, assoluta autotelicità e indipendenza da condizionamenti e temporalità. Ma alla scuola di Platone l'esperienza è autenticamente estetica solo se metafisico-soteriologica, e cioè solo se lo sguardo dell'iniziatore impara a vedere l'archetipo anche nell'imperfezione del riflesso, a considerare la bellezza artistico-naturale semplicemente come il tramite anagogico dell'idea stessa di bellezza. L'ambito estetico (in senso lato), in altri termini, non è che l'occasione in cui, consentendo la natura la manifestazione dell'archetipo incorporeo, emerge quell'intersezione di eterno (l'idea della bellezza) e temporale (bellezza empirica) – ossia di ciò che degli enti è l'essenza positiva e di ciò che è solo negazione o limitazione – che solo uno sguardo inautentico può scambiare per un cominciare a esistere della bellezza: «quando definisci dunque bella un'opera o una cosa, a essere nata è solo quest'opera ma non la bellezza, che è eterna per sua natura, dunque nel bel mezzo del tempo» (SW, IV, 225-226). Del resto anche l'autore dell'opera e della bellezza, in quanto peculiare connessione di finito e infinito, è anzitutto una certa copula di individuo ed eterno, o meglio è quell'eterno concetto dell'individuo produttore che ha la sua sede in Dio e che nel

prodotto si configura come il concetto eterno di singole cose. L'opera guadagna così una sorta di duplice vita, una del tutto indipendente in se stessa e un'altra invece nel produttore, entrambe qualificabili come belle in quanto animate, rispettivamente, da un eterno concetto della cosa rappresentata e da un eterno concetto dell'individuo (e concetto eterno vuol dire bellezza).

Tradotto in chiave estetica, il principio già spinoziano del non-passaggio dall'infinito al finito asserisce qui che la bellezza del prodotto non può che derivare dalla bellezza del produttore ed essere tanto maggiore e in grado di oggettivarsi in bellezza concreta – imitando quella stessa che Dio ha adattato al concreto rendendo autonome, e incarnando sotto la forma di anime di corpi singoli, le idee delle cose che sono in lui – quanto più connesse organicamente a quel concetto eterno in Dio saranno i concetti di tutte le altre cose: un modo differente per sottolineare la distanza tra la creatività geniale e quella comune, nonché tra l'opera autentica, che vive *anche* fisicamente e indipendentemente dall'artista, e l'opera non riuscita in quanto non felicemente oggettivata. L'intensificazione del rimando a Platone non fa che accreditare ulteriormente l'idea della missione essoterica dell'arte. Totalmente posseduto, nella sua divina mania, dall'idea di verità e bellezza, l'artista autentico va infatti considerato come un iniziato che esercita per natura (inconsapevolmente) il divino, che «rivela a coloro che lo comprendono i più celati di tutti i misteri, l'unità dell'essere divino e naturale e l'intimo di quella natura che è la più beata in quanto non ha al suo interno alcuna opposizione» (SW, IV, 231), che, in altri termini, essoterizza l'esoterico in-formando gli archetipi in cose per quanto possibile a essi simili. Cogliendo questi stessi archetipi in sé e per sé e cioè indipendentemente dalla loro relazione con l'individuale, il filosofo compie bensì il medesimo «servizio divino» ma unicamente nella sua interiorità, senza peraltro essere costretto – come s'è detto, è questa la novità – a fugare i propri dubbi mediante un qualche espediente artificiale ed esteriore.

Proprio quest'ultimo riferimento alla dimensione esoterico-essoterica sembra suggerire una soluzione di compromesso all'annosa questione del rapporto gerarchico di arte e filosofia, dalla quale per un istante ci eravamo allontanati. Potremmo infatti pensare che solo la compresenza (del resto già tipicamente ellenica) di Misteri esoterici (la filosofia?) e di culti o pratiche mitologiche es-

soteriche (l'arte?) realizzi adeguatamente la processualità neoplatonica a cui Schelling ispira il proprio sistema, e cioè l'autoriflessione dell'assoluto attraverso in-formazione dell'infinito nel finito (essoterizzazione dell'assoluto) e la parallela rein-formazione del finito nell'infinito (ri-essoterizzazione dell'assoluto). Se, come la popolare partecipazione dei greci ai Misteri non ne profanava il contenuto, anche l'essoterizzazione estetica in nulla diminuisce il contenuto esoterico della verità filosofica, diventa assurdo interrogarsi ancora sul primato dell'arte o della filosofia. È un'ipotesi che, sebbene illumini la concezione del rapporto mitologia-cristianesimo e la stessa scelta schellinghiana di essere filosofo e poeta nel medesimo tempo, mostra ben presto i propri limiti, dato che il fine ascetico-catatartico perseguito dai culti segreti, pur avendo in comune con la filosofia l'elaborazione di una sorta di mondo alla rovescia rispetto all'intelletto comune, in ultima analisi mal si concilia con l'esigenza filosofica schellinghiana di riconciliare antiasceticamente (neomitologicamente, ossia tramite la natura) uomo e divino, finito e infinito.

Manteniamo quindi solo sullo sfondo la tesi di una differenza unicamente formale tra filosofia (Misteri) e arte (mitologia olimpica), e avviamoci, non senza rilevare una certa qual ambiguità dell'intero sistema dell'identità tra occasionalismo divino (bellezza, bontà e verità sarebbero proprie solo di *alcune* felici in-formazioni dei modelli nei riflessi) e occasionalismo soggettivo (*ogni cosa*, anche la più empiricamente imperfetta, è bella, vera e buona se considerata a partire dall'archetipo, o persino quando semplicemente se ne comprenda l'esatta collocazione nel tutto)²⁷, a una soluzione provvisoriamente soddisfacente del rapporto arte-filosofia. Torniamo dapprima sul nesso di verità, bontà e bellezza. L'idea di bellezza, che designa l'identità di infinito e finito (ideale e reale, universale e particolare) intuibile nel riflesso finito (reale e particolare), ma solo per chi già possieda la già considerata armonia tra le varie idee (il che esclude l'insegnabilità dell'arte), va ora pensata, nel quadro di una puntuale replica di quanto detto nella chiusa del *Sistema*, come una sintesi libera e al tempo stesso necessaria di sapere e agire, di per sé altrimenti soggetti a un insuperabile dualismo. Una sintesi che informa obiettivamente l'anima della singola cosa esistente e nella quale vanno tenuti presente, inseparabilmente, il processo ascendente della trasfigurazione del ri-

flesso sensibile in archetipo e quello discendente del calarsi dell'archetipo nel riflesso sensibile. È quasi automatico dedurne che l'arte, concedendo all'uomo sia di *conoscere* l'assoluto sia di *agire* in modo simile all'assoluto, è qualcosa di più sia del sapere che dell'agire.

La bellezza, inoltre, va ascritta al punto di *indifferenza* (*non di identità*) tra mondo reale (organismo) e mondo ideale (arte). Si tratta dell'ennesima conferma dell'ormai irreversibile superamento del primato del bello naturale: se è vero che esiste un bello naturale come ragione oggettivata negli organismi (nella loro «anima») accanto a un bello artistico o filosofia oggettivata nell'arte (nell'«anima» di cose reali), se cioè – per dirla nel gergo schellinghiano – si dà la rappresentazione dell'apotenziiale reale (ragione) accanto a quella dell'apotenziiale ideale (filosofia), è però altrettanto vero che il bello naturale presenta una libertà-infinità ancora sottomessa alla necessità-finitezza. Il bello naturale è solo in germe la libertà pienamente sviluppata del bello artistico, il solo a vivere e a *sapere* dell'antitesi necessità-libertà. Nella tesi varie volte annunciata, secondo cui l'arte ri-unisce dopo la separazione ciò che il bello naturale possiede nell'unità che precede la separazione (libertà-necessità = conscio-inconscio), si può anche leggere, al di là della concezione del bello artistico come modello del bello naturale, la problematica superiorità della serie ideale su quella reale, ricondotta a un ideale *non-ancora* pervenuto a se stesso.

Sappiamo ora da un lato, ossia dall'analisi delle potenze del mondo ideale, che l'arte in quanto sapere-agire (un sapere che è già un agire e un agire non privo di sapere) e quindi come vertice dell'autocoscienza (indifferenza di ideale e reale nell'ideale) è sicuramente superiore al sapere in quanto tale. Dall'altro, però, corrispondendo all'organismo per potenza ma anche per (relativa) difettività, l'arte non può pretendere di collocarsi nel punto apotenziiale della filosofia che, in quanto «solvente» di ogni particolarità e perciò come scienza assoluta della ragione, è evidentemente qualcosa di più del mero sapere, nonché della filosofia intesa come filo-sofia o ricerca finita del sapere²⁸. Della filosofia, che corrisponde perfettamente all'altra immediata rappresentazione del divino (= assoluto = identità = archetipo) che è la ragione, anche nel senso di abbracciarne in sé allo stesso titolo le tre idee, l'arte è quindi *solo* un'immagine riflessa e mediata dell'indifferenza, go-

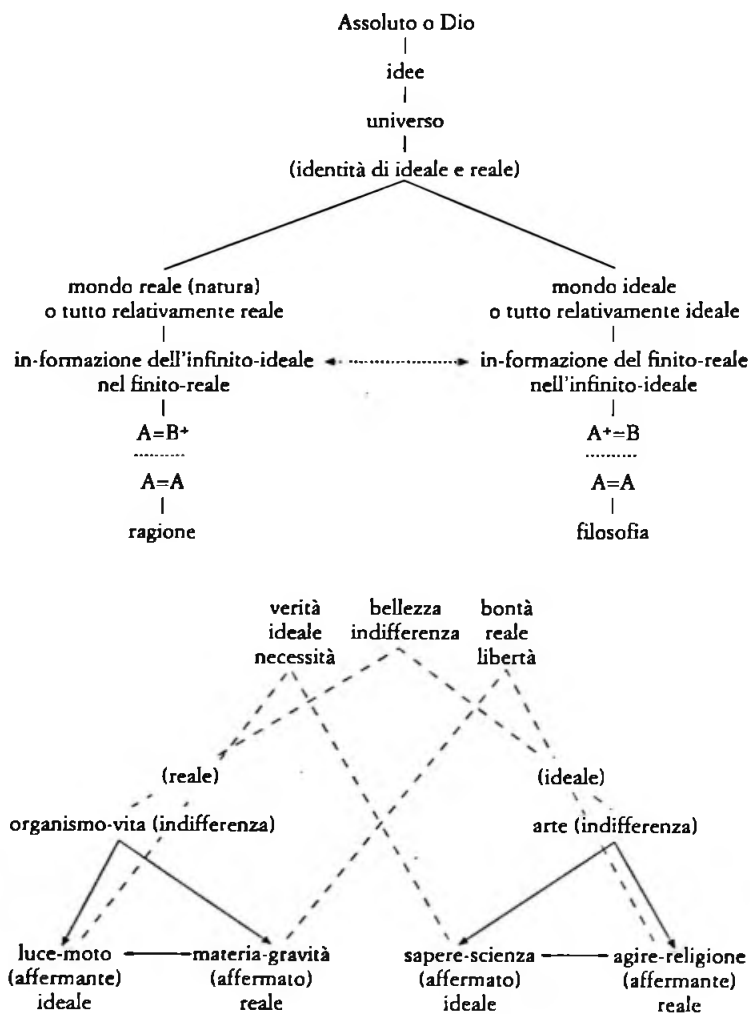
vernata alla stregua dell'organismo da una sola idea «regionale». In ultima analisi, arte e filosofia sono sì sullo stesso piano (ma di relativa indigenza) se si pone mente all'arte come rappresentazione dell'assoluto nella *forma* della bellezza e alla filo-sofia come rappresentazione dell'assoluto nella *forma* della verità. Per contro, quand'è scienza suprema, la filosofia è la rappresentazione dell'assoluto in tutte e tre le forme corrispondenti alle idee, è «godimento armonioso e partecipazione a tutto ciò che è buono e bello nella vita pubblica» (SW, VI, 576), in ciò dunque tanto superiore all'arte (che pure le è indispensabile come riflesso preliminare) quanto lo è l'*identità* come unità essenziale-qualitativa rispetto all'*indifferenza* come unità solo quantitativa. Due le conclusioni che pensiamo di poter trarre da quel che precede. Da un lato è definitivamente sancita, col passaggio dalla filosofia dell'io alla filosofia dell'assoluto, l'ulteriorità della filosofia quale scienza della ragione sull'arte quale terza potenza della serie ideale. Dall'altro si evince però che non vi è una sola bellezza, che, in breve, la bellezza che pertiene all'indifferenza di reale e ideale sia nella serie reale che in quella ideale (organismo, arte) è qualcosa di inferiore alla bellezza assoluta e archetipica che spetta (vista la superiorità dell'*identità* rispetto all'*indifferenza*) all'*identità* di mondo reale e ideale, di libertà e necessità, ossia all'universo che, come assoluta autoconoscenza dell'assoluto, è «formato in Dio come opera d'arte assoluta e in eterna bellezza» (SW, V, 385).

Volendo, infine, a ogni costo schematizzare l'intricata (di certo anche perché mai rivista dall'autore) esposizione schellinghiana, si dovranno ammettere quattro forme o gradi di bellezza: a) la *pseudobellezza* dell'artisticità artificiosa e impegnata nella mimesi del finito (assolutamente inferiore alla filosofia); b) la *bellezza naturale* come indifferenza di ideale e reale nel reale (anch'essa inferiore alla filosofia); c) la *bellezza artistica* come indifferenza di ideale e reale nell'ideale e sviluppo di quanto è in germe nella bellezza naturale (inferiore alla filosofia intesa come scienza assoluta come lo è il riflesso rispetto all'archetipo, ma superiore alla filo-sofia intesa come mera ricerca della verità); e infine d) la *bellezza archetipica dell'universo in Dio*, che è quanto dire la bellezza degli archetipi-idee di ciascuna cosa finita, in quanto in sé annullante e inverte anche l'inferiore e in definitiva solo eccezionale bellezza del suo corrispondente ectipo. Cogliere nell'intuizione intellettuale la bel-

lezza originaria dell'universo, e guadagnare così la suprema felicità, è dunque un atto non più filosofico che estetico. Comprendere e costruire l'archetipo di qualcosa significa in un certo senso contemporaneamente conoscerne la verità e goderne la bellezza, certo a patto che tanto con filosofia che con arte s'intenda qui qualcosa che non si esaurisce nel pensiero e nell'azione dell'uomo. La filosofia dell'arte, che costruisce nelle forme dell'arte le cose come sono in sé (come sono cioè nell'assoluto = idee), ha dunque per oggetto sia il terzo che il quarto aspetto (c e d) della bellezza, e anzi, proprio nel rapportare forme specifiche dell'arte e forme delle idee trova la propria peculiarità, proprio nel comprendere come Dio *diventi* bellezza nel riflesso costituito dall'universo esattamente come le idee *diventano* a loro volta bellezza nel riflesso rappresentato dall'arte e dall'organismo (in una formula: Dio : idee = ragione : arte). Abbozziamone un'immagine approssimativa (fig. 2, p. 104)²⁹.

Ma il problema dell'ulteriorità dell'arte, per ottime ragioni ritenuto superato, si ripresenta ora anche sul piano della bellezza e della verità assolute: se la bellezza, infatti, è un processo di trasformazione, un divenire o processo creativo di uni-formazione dell'ideale nel reale a opera dall'immaginazione divina, non sarà possibile dedurne che forse l'assoluto in quanto tale, e certamente le idee prima della loro processuale auto-riflessione, godono di una bellezza meno perfetta, ancorché archetipica, di quella in qualche modo raddoppiata, ancorché ectipa, che spetta alle idee trasferite dall'artista nell'intuizione oggettiva. Si tratta di stabilire, in breve, come vada valutata l'attività artistica di concretizzazione intuitiva dell'idea contemplata, se come allontanamento progressivo dal modello, oppure come necessario ed essenziale (per l'assoluto stesso) compimento di quel processo emanativo (Dio → idee → arte) entro il quale Dio è, come «fonte delle idee» e quindi come «fonte di ogni bellezza», anche «causa immediata di ogni arte» (SW, V, 386), pur se solo attraverso l'artista geniale, causa mediata delle singole opere d'arte. Ma anche se si assumesse a chiave ermeneutica la concezione neoplatonica del bello come *necessario* riflesso anagogico del vero, se si pensasse qui cioè al bello come a una qualità ontologica assoluta, che nel suo riflesso finito (l'opera d'arte) testimonia di come l'assoluto vada incontro alle differenze e divenga cosciente di sé solo all'interno di una sua necessaria pro-

Fig. 2



cessualità o autoriflessione (auto-affermazione che si compie attraverso i due simultanei poli dell'immaginazione, e cioè mediante l'in-formazione o differenziazione dell'ideale nel reale e la speculazione in-formazione o re-identificazione del reale nell'ideale), l'arte resterebbe comunque solo «il polo dialettico, complementare alla filosofia, nel processo dell'autoestrinsecazione dell'identità assoluta»³⁰. E ciò perché, se l'arte dell'uomo prosegue e completa, senza alcuna diminuzione dell'assoluto, il processo di in-formazione dell'infinito nel finito iniziato dall'assoluto (Dio) col popolare l'universo (che è quindi, sia come mondo delle idee sia come mondo dell'essere, la sua più autentica «opera d'arte»), la filosofia (dell'arte, come di ogni altro oggetto «costruibile») svolge la funzione, *perlomeno altrettanto essenziale*, di realizzare nel medesimo tempo l'in-formazione del finito nell'infinito, riportando così all'identità della ragione quanto di volta in volta nella prima parte (in senso solo logico) della processualità è andato incontro a una differenziazione³¹. Non si dà a questo livello d'analisi una soluzione univoca del presunto rapporto gerarchico tra arte e filosofia: l'equidignità di arte e filosofia, in ultima analisi, corrisponde perfettamente all'inestricabile unione nell'assoluto di differenza e identità.

3.3 *La materia dell'arte: mondo degli dèi e mondo delle idee*

Nel chiarire come a costituire la «materia» dell'arte siano gli archetipi che essa rappresenta, Schelling tocca nuovamente il più generale problema filosofico del non-passaggio dell'infinito nel finito, in questo caso del rapporto tra l'uno (assoluto) e il molteplice (le cose belle). È del tutto inconcepibile un'uscita dall'assoluto, per cui si può dire che le forme particolari si trovano nell'assoluto stesso anche se non come cose particolari; la separazione dall'assoluto, per contro, le renderebbe *ipso facto* irreali. Vi si trovano nella forma di particolarità che «accolgono in sé l'universo indiviso nella sua totalità, e sono perciò a loro volta universi» (SW, V, 389), in una parola come *idee*. Ne consegue che ogni idea è separata formalmente dalle altre e tuttavia a esse identica per essenza. È questa la sua doppia unità o doppia vita, «quella per cui essa è in se stessa ed è assoluta, quella cioè per cui l'assoluto è figurato

nel suo [dell'idea; *N.d.A.*] particolare, e quella per cui essa come particolare è accolta nell'assoluto come suo [dell'idea; *N.d.A.*] centro» (SW, V, 390). Nel medesimo tempo per-sé e in-sé³², l'idea è allora «pura limitazione da un lato e indivisa assolutezza dall'altro» (SW, V, 639), nel senso che ogni idea rappresenta – e in ciò consiste il massimo effetto dell'arte – *tutto l'universo in quella determinata forma* (pena l'inconcepibile moltiplicazione dell'assoluto). Questa valenza monadico-simbolica dell'uni-formazione sovrafenomenica di universale e particolare³³ spetta alle *idee* in ambito filosofico, ma anche e nel medesimo tempo (nell'assoluto coincidono infatti ideale e reale) agli *dèi* nel campo dell'arte, qui concepiti come Dio in una forma particolare o idee intuite nel reale. L'arte autentica, quindi, non può avere, pur in tutta la varietà delle sue creazioni, altra materia o archetipo che la mitologia³⁴ (nel suo insuperabile modello greco), ossia quel mondo di «forme perenni e determinate» che si potrebbe definire «poesia assoluta» o «poesia in massa» (SW, V, 406). È perciò costretta a iterare, se non il contenuto, la struttura intimamente mitologica dell'arte greca, riconducendo formalmente ogni nuovo contenuto all'istintuale poesia originaria, vale a dire a una materia già da sempre organica e universale come quella simbolica. Dall'intento di spiegare la «necessità» e il «fondamento» delle figure mitologiche tematizzando il legame tra mito e verità storica (o popolo), fondamentalmente estraneo all'orientamento estetico di Moritz e Goethe, si evince facilmente la torsione squisitamente filosofica subita dalla tesi dell'autonomia poetica della mitologia, non a caso diffusamente trattata in una parte relativamente autonoma della *Filosofia dell'arte* e con la quale (cfr. SW, V, XVI) si è soliti identificare l'altrimenti ignoto «trattato» sulla mitologia di cui dava notizia il *Sistema* del 1800 (SW, III, 629, n.1).

Uno sguardo, dapprima, sull'articolata «fenomenologia» delle figure mitologiche. Beati come prescrive ogni assunzione dell'infinito nel finito, gli *dèi* sono estranei all'ambito ancora scisso ed esenzialistico della moralità (che consiste, viceversa, nell'assunzione del finito nell'infinito) e quindi estranei alla caducità o frattura tra necessità e libertà. Come archetipi non solo delle cose ma anche di qualsiasi loro rapporto, essi non solo esauriscono nel loro insieme oggettivo (la mitologia appunto) ogni possibilità passata e presente, ma per la loro intrinseca plasticità profetica anticipano

pure qualsiasi svolgimento futuro e ogni apparentemente aberrante *dépense* ludica, prospettando all'intelletto, come l'opera d'arte nel *Sistema*, una virtualità significativo-interpretativa infinita. *Universale e infinito* a partire da un punto qualsiasi, il cosmo degli dèi è un «mondo archetipo [che] possiede una realtà universale per tutti i tempi» (SW, V, 413). Rappresentando una sorta di «caratteristica», su base combinatoria e metamorfica, di tutte le assolute possibilità, tale cosmo è inoltre la negazione stessa della linearità e di ogni presunta novità, ma non di qualsiasi storicità, dato che è a sua volta costruito sulla teogonia, sulla filiazione intesa come l'unica forma di dipendenza che non tolga l'indipendenza al dipendente e che perciò preservi l'indispensabile equiassolutezza degli dèi. *Reali* già per il solo fatto di essere possibili (giusta la coincidenza nell'assoluto di possibilità e realtà, essenza ed esistenza), essi sono anzi più reali di ciò che il senso comune giudica reale. Soggetti alla medesima duplice struttura delle idee, gli dèi sono inoltre «pura limitazione da un lato e indivisa assolutezza dall'altro» (SW, V, 391-392; cfr. anche 288), dunque un'assolutezza politeisticamente particolarizzata ma nient'affatto suddivisa («ogni figura presuppone tutte le altre e tutte le figure presuppongono ogni singola figura»; SW, V, 399). A garantire la realtà del loro mondo³⁵ e la loro efficacia artistica è proprio la suddetta sintesi *simbolica* di assolutezza e limitazione (che è, in quanto tale, il segreto di ogni forma di vita), il loro *essere* assolutamente questa e non quella proprietà, e non solo il *significarla*.

È conformemente a questa legge che è possibile sia all'«immaginazione» divina (*Imagination*) relativa alle idee, che alla «fantasia» (*Phantasie*) relativa al mondo derivato nonché, da ultimo, all'«immaginazione» umana (*Einbildungskraft*, da intendersi come *Kraft der In-eins-Bildung*, o forza dell'uni-formazione, di reale e ideale) che ritrasforma l'universo in mondo della fantasia, popolare l'universo di particolari e quindi di una vita che l'assoluto vi infonde senza andare incontro in ciò ad alcuna diminuzione o addirittura annullamento. Nel dischiudersi dell'assoluto attraverso una molteplicità olimpica di dèi che ha avuto la meglio sull'informe e sul caos, correttamente retrocessi a «fondamento»³⁶, e che si articola in una sorta di disgiuntività inclusiva a somma costante (ciascuna divinità è proprio ciò che le altre non sono), si può ben vedere il «trascendentale» della creazione artistica: come l'assolu-

to stesso è bello non in sé, ossia per la sua forma assoluta (che, come informità, semmai è sublime), ma «solo se intuito nella limitazione, ossia nel particolare» (SW, V, 398), così ogni prodotto bello va considerato come l'esito di una limitazione simbolica del caos primigenio operata non dall'intelletto (che s'arresta alla limitazione) né dalla ragione (che non s'abbassa dai modelli ideali), ma dall'«immaginazione»³⁷, qui rigorosamente differenziata dalla fantasia.

L'immaginazione presiede, per così dire, internamente alla creazione delle forme artistiche, mentre alla «fantasia» spetta rappresentarle esternamente. Si tratta di un duplice processo di concezione ed estrinsecazione analogo, da un lato, a quello di ragione e intuizione intellettuale (delle idee), e dall'altro alla produzione divina («ogni arte è immediata imitazione della produzione assoluta o dell'assoluta autoaffermazione»; SW, V, 631). Della «facoltà creativa» divina che ha per esito la simbolica naturale la produzione artistica nel suo complesso, come «immaginazione (facoltà dell'uni-formazione) nel mondo riflesso» è infatti un «simbolo» (Robinson, 158) o, se si vuole, la puntuale «ripetizione» (SW, VI, 571). Schelling abbozza la seguente equazione, pur non chiarendo se la sua continuità interna sia una condizione necessaria o solo occasionale della produzione artistica³⁸: la ragione sta all'intuizione intellettuale (filosofia → idee) esattamente come l'immaginazione (*Einbildungskraft*) sta alla fantasia (*Phantasie*) (arte → dèi). In quest'accezione ristretta, mentre ragione e immaginazione stanno a indicare la ricezione interna e prevalentemente passivo-riflessiva delle idee, intuizione intellettuale e fantasia designano la facoltà di esporre esternamente e produttivamente il «materiale», rispettivamente, della filosofia e dell'arte. La fantasia, che probabilmente corrisponde all'intuizione estetica essendo come questa in correlazione con l'intuizione intellettuale, è bensì autonoma nella sua portata cosmopoietica ed estesa nella sua facoltà divinizzante sin nei minimi particolari della natura, e tuttavia assai fragile, tanto che anche il semplice contatto con la realtà quotidiana ne distrugge le «delicate creazioni». A maggior ragione le nuoce ogni spiegazione evemeristica e in genere storico-psicologica che, come in Heyne, attenti al suo valore simbolico costringendolo al differimento semantico: «non appena facciamo in modo che questi esseri [le figure mitologiche; *N.d.A.*] significhino qualcosa, essi non so-

no più nulla in quanto tali» (SW, V, 411). Questa coincidenza in Schelling di simbolicità e asignificatività necessita di una più ampia spiegazione, i cui confini sono dati da una del tutto rivoluzionaria concezione del *simbolo*. Essa si regge sull'apparentemente paradossale affermazione che la sintesi è la prima cosa: in quanto sintesi delle altre due forme rappresentative possibili, dell'allegoria (rappresentazione dell'universale tramite il particolare) e dello schema (rappresentazione del particolare tramite l'universale), il simbolo gode di un'assoluta priorità estetica, esprime cioè, in maniera addirittura trasparente nella lingua tedesca (al termine *Symbol* è qui preferito il più pregnante *Sinnbild*, unione di *Sinn*, senso, e *Bild*, immagine), l'identità – o si dovrà piuttosto dire l'«indifferenza», vista la sua rigorosa identificazione con l'ambito artistico? – di ciò che è solo particolare come l'immagine e di ciò che è solo universale come il significato³⁹. Solo il simbolo (da pensare qui come l'ultimo studio assolutamente extradiscorsivo, proprio nel senso dell'«emblema» barocco) è perciò la forma assoluta dell'immaginazione e con ciò la garanzia di ogni vera autotelicità poetica e mitologica. Schematici sono, viceversa, il concetto come regola direttiva del processo di produzione che vede impegnato l'artista meccanico (ce ne siamo già occupati), l'interpretazione razionale dei miti come trasfigurazione di fenomeni naturali, il linguaggio prosastico rispetto a quello poetico o persino il linguaggio in generale, decaduto dalla sua condizione edenica originaria. Allegorico è invece il modo inautentico ed epigonico di intendere le figure della mitologia greca adattandole a esigenze nuove, «una trovata di epoche posteriori, resasi possibile solo in seguito al venir meno di ogni spirito poetico» (SW, V, 410), ma anche, più in generale, l'insuperabile forma espressiva del mondo moderno.

Queste tre forme rappresentative non sono, a loro volta, che i correlati artistici di potenze riscontrabili ben più universalmente nel cosmo spiegato dalla filosofia dell'identità, secondo l'ordinamento che segue: corpo naturale (allegoria), luce (schema), organismo (simbolo); agire (allegoria), pensare (schema), arte (simbolo); aritmetica (allegoria), geometria (schema), filosofia (simbolo)⁴⁰, e così via, secondo una tripartizione delle potenze che viene infinitamente iterata entro ciascuna delle potenze stesse, conformemente alla legge del «tutto in tutto» e, se si vuole, del principio tutto ellenizzante che presiede alla costruzione («la natura ha or-

rore del vuoto», SW, V, 419). Ma limitiamoci al nostro contesto: simboliche sono la natura (ma solo come organismo), la filosofia, la mitologia o, che è lo stesso, l'arte (in specie, come vedremo, la plastica e il dramma quali terze potenze delle rispettive serie). La struttura schematico-allegorica per cui una dimensione *significa* l'altra senza veramente *esserla*, è a ben vedere la sempre possibile involuzione storico-semanticale del perfetto rapporto simbolico (ma forse anche il salutare residuo dinamico della logica dell'identità)⁴¹, incarnato nella poesia greca, o meglio in Omero quale nome collettivo che indicava, nel suo significato spirituale e semidivino, una dimensione preesistente alla mitologia in senso stretto. Inteso quale «sintesi» e «fattore primario» tanto in senso cronologico che assiologico, Omero rappresenta un *inizio* assoluto e una sorta di fusione originaria e pre-storica dei saperi⁴² che, per la assai diffusa tendenza chilistica del Romanticismo a rovesciare la nostalgia in utopia nel quadro di una rivoluzione semantica d'impronta antinichilistica (superamento della struttura di differimento dei significati), diventa nelle mani di Schelling anche l'*ultimo* assoluto, l'età dell'oro o ultimo Omero, a cui si rimanda per la già più volte accennata post-storica e post-cristiana fusione dei saperi.

3.4 Costruzione della forma dell'arte

È il *genio* colui che trasforma la materia universale dell'arte (idee → dèi) nella materia di una particolare forma d'arte. Ma chi è in ultima analisi l'autore dell'opera, se, come s'è già avuto modo di dire, Dio stesso ne è la causa formale? Essendo autore immediato solo delle idee, e quindi autore delle cose reali del mondo riflesso (della loro essenza) solo indirettamente, ossia attraverso ragione, organismo e soprattutto attraverso l'indifferenza di queste due forme di autoaffermazione (rispettivamente reale e ideale) calata nell'uomo, si può dire che Dio sia autore dell'opera unicamente attraverso quell'idea o essenza dell'uomo che egli porta in sé e in cui è inscritta la destinazione produttiva dell'uomo. Se il prodotto di Dio è necessariamente a sua volta un universo produttivo (l'uomo), l'idea divina che nell'uomo unisce natura e ideale (e conferma ulteriormente l'origine ideale dell'arte) si concentra

soprattutto nel genio. La sua esistenza apparentemente casuale («talento») va iscritta nella necessità assoluta di ripetere, creando il mondo dell'arte, l'atto conoscitivo originario del mondo archetipo. Iterando «l'eterno di cui è immediata emanazione, [il genio; N.d.A.] deve, come l'eterno, concedere alle idee che sono in lui un'esistenza indipendente dal loro principio, lasciandole sussistere come concetti di singole cose reali e raffigurandole in corpi» (SW, V, 479-480). Le opere d'arte che ne derivano, in quanto provenienti dall'assoluta autonomia e legalità del genio, sono estranee al mero poter-essere quanto l'autoaffermazione originaria. In quanto determinazione ontologica per immagini, l'immaginazione geniale appare sregolata e guidata dalla non-necessità (laddove solo la suprema necessità può dirsi suprema libertà) solo a chi ne abbia una conoscenza meramente riflessiva o «negativa». L'irrazionalismo estetico è ora respinto con non minore energia di quanto lo fosse nel *Sistema* del 1800.

Ma per fare un deciso passo avanti nella spiegazione della costruzione dell'arte occorre prendere in esame le molteplici opposizioni in cui, concretizzandosi quelle più generali del sistema dell'identità, si articola il rapporto tra l'arte come forma assoluta e divina, e la veste particolare in cui essa si presenta. Si tratta, alla luce dell'identità del tutto, di opposizioni solo formali e riflessive, giacché tanto nel genio che nell'assolutezza non possono sussistere vere opposizioni e scissioni.

Da tempo conosciamo l'opposizione tra *poesia* e *arte*, qui semplicemente reinterpretata alla luce della duplice vita ora assegnata all'idea (cfr. 2.4). Così, nel genio, se la «poesia» (*Poesie*) rappresenta il lato reale e quindi l'informazione dell'infinito nel finito, la creazione o invenzione (*Invention*) di qualcosa di reale e di autonomamente significativo, l'«arte» (*Kunst*) rappresenta invece il lato ideale e quindi l'informazione del finito nell'infinito, la produzione di una forma che rimane vincolata al suo autore.

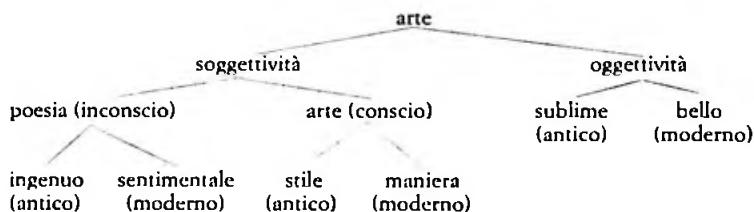
Radicalizzando la posizione schilleriana, Schelling riprende poi la fondamentale opposizione tra *bello* e *sublime*, sia riconducendola, come ogni altra opposizione, a una differenziazione solo quantitativa e i cui membri coinciderebbero pienamente nell'assoluto, sia inquadrandola problematicamente all'interno tanto della sistematica dell'informazione, quanto della storia «superiore» intesa come successione di natura (identità), destino (passag-

gio o rottura dell'identità) e provvidenza (ricostruzione). Ne consegue che mentre la bellezza o in-formazione del finito nell'infinito si manifesta massimamente nell'incondizionata sottomissione cristiana (elemento femminile) del finito all'infinito (che è poi anche il fine della stessa *filosofia* dell'arte), il sublime o in-formazione con effetti catartici dell'infinito nel finito (per ciò identificato con l'intuizione estetica e con tutto ciò che fin dal *Sistema* è specifico dell'*opera d'arte*) è espresso sia dalla ribellione greco-mitologica (elemento maschile) del finito verso l'infinito sentito come destino, sia dal trasparire (naturale⁴³ o morale) negli oggetti finiti, o infiniti sensibili, dell'infinito stesso. Il sublime naturale si manifesta di preferenza in ciò che è del tutto informe o – ed è lo stesso – assolutamente formato, dato che in entrambi i casi, che si tratti di quello in cui «la forma suprema (ove nella forma non si distingue più la forma) diventa informità» (bello → sublime) o di quello in cui «l'informità in quanto tale diventa forma» (SW, V, 470) (sublime → bello), vi è sempre un «infinito [che] si immette in un finito senza essere toccato dai limiti di quest'ultimo» (SW, V, 465), restando perciò un «vero» infinito. È in questo senso che, nell'illuminato totalmente formato di figure quali Zeus e Giunone, bello e sublime coincidono. Quanto al sublime dell'intenzione morale (*Gesinnung*), come già sappiamo (cfr. 1.4) ravvisabile di preferenza nella vittoria morale su terribili forze fisiche riportata dall'eroe tragico quale simbolo di un infinito che eccede qualsiasi sofferenza, quel che si può notare è che esso va ora incontro, nella oggettivazione artistica, a una desoggettivazione rispetto non solo a Kant ma anche a Schiller⁴⁴. Se ne esclude, insomma, qualsiasi spiegazione in termini di estetica dell'effetto. È comunque solo il caos storico-naturale, liberamente esemplato sullo schilleriano «disordine» o «caos dei fenomeni»⁴⁵, a costituire l'intuizione fondamentale del sublime, ciò a cui ricondurre ogni nostra intuizione del sovrasensibile matematico e dinamico nonché l'intuizione intellettuale, indifferentemente scientifica e artistica, dell'assoluto come regno in cui tutto è libero e incondizionato, in cui tutto è informe ma per una sorta di sovradeterminazione formale anteriore a qualsiasi individuazione formale.

Fin qui il primo gruppo di opposizioni formali (poesia-arte, sublime-bello), che, come ricordato, «nella loro assolutezza sono nuovamente la stessa e identica cosa» (SW, V, 478). Quelle del se-

condo gruppo, come ora vedremo, si riferiscono invece a uno solo dei due aspetti dell'arte (poesia o arte) e quindi, nella loro soggettività e formalità, identificano l'assolutezza soltanto con il primo dei rispettivi opposti, designando nel secondo una semplice difettività. L'opposizione di *ingenuo e sentimentale*, ad esempio, relativa unicamente alla soggettività dell'arte (poesia), si compone di termini nient'affatto equivalenti, perché mentre l'ingenuo quale perfetta in-formazione dell'infinito nel finito o natura può ben essere assoluto e designare la vera, semplice e necessaria oggettivazione poetica e geniale, il sentimentale indica piuttosto solo un difetto, ossia la (ancora?) imperfetta in-formazione del finito nell'infinito (perciò di per sé inintuibile), la mera e inappagata «ricerca» della natura da parte di una poesia soggettivistica e dominata dalla riflessione. Qualora fosse pienamente riuscita, questa poesia sarebbe a sua volta quella pienezza che neppure merita, in definitiva, di essere detta ingenua, visto che tale determinazione ha senso solo in rapporto all'altra (l'ingenuo è tale solo per il sentimentale). La seconda opposizione relativa alla soggettività dell'arte (questa volta all'arte) è quella di *stile e maniera*. Anche in questo caso è il primo termine a rappresentare l'assoluto, essendo appunto nella peculiare indifferenza antica di forma universale dell'arte e forma particolare dell'artista o dell'epoca (assolutezza particolare) che si concretizza massimamente lo stile, mentre la maniera si limita a designare lo stile mancato o non-assoluto (la mera limitazione) dei moderni. Caratterizzato dal predominio della forma particolare su quella assoluta, la maniera moderna può ridiventare stile, ossia «maniera assoluta» o «particolarità assoluta», a sua volta nuovamente sdoppiantesi in stile e maniera, solo quando (se) sarà perfetta in-formazione del particolare nell'universale.

Fig. 3



Quando però si prenda sul serio la legge generale secondo cui nelle opposizioni estetico-artistiche «l'uno [opposto] è sempre l'assoluto» in quanto è l'in-formazione dell'universale nel particolare e quindi la «perfezione», «e l'altro appare come opposto solo in quanto non è e solo nella misura in cui viene colto, per così dire, a metà strada del cammino verso la perfezione» (SW, V, 474-475), non si potrà non trarne un utile suggerimento, che più avanti problematizzeremo, in vista della reinterpretazione dell'opposizione più generale tra antico e moderno, che della filosofia dell'arte di Schelling è lo sfondo costante.

3.5 *L'arte e la «querelle» antico/moderno*

Alla *mitopoiesi artistica*, sempre pensata da Schelling nel suo archetipo greco (classicismo) ma anche nel quadro storico-politico della «nuova mitologia» o mitologia della ragione (che dell'idealizzante nostalgia classicista è addirittura l'opposto), è attribuita una natura che non è né solo intenzionale, pena l'arbitrarietà strumentale e comunque la separazione di senso e immagine, né solo non-intenzionale, pena l'assenza di significato. La creazione mitica è assoluta indifferenza di intenzionale e inintenzionale. Non ha, inoltre, né un origine solo individuale, pena la mancanza di oggettività, né solo collettiva nel senso della mera somma di individui che formano una compagine statuale, pena la mancanza di armonia e l'assenza di ogni libera vita nelle cose che abbraccia⁴⁶. Tale mitopoiesi scaturisce piuttosto dalla «stirpe nella misura in cui è essa stessa un individuo ed equivalente a un singolo uomo» (SW, V, 414), cioè da quell'identità di individuo e specie (vi alludeva già il *Sistema*) che avrebbe oggi il suo paradigma nella Chiesa, concepita, nella sua idea più che nella sua banale realtà storica, a sua volta come «opera d'arte» (SW, V, 455), e un tempo nella meno ipotetica religione estetica o estetica religiosa realizzata eccezionalmente dal popolo greco. Proprio la perfetta mitopoiesi greca, nel quale occorre vedere il lato reale dell'universo in attesa della sua riapparizione futura quale riunificazione dell'umanità, sarebbe andata del tutto perduta, fino al punto che, col prevalere dell'universalità nell'età moderno-cristiana, l'individuo, proprio perché «significa solo l'universale» (SW, V, 444, corsivo nostro), non è che

«la negazione della specie» (SW, V, 438). Una decadenza che corrisponde all'uso meramente formale che si fa della mitologia antica, concepita come un involucro anziché come il corpo stesso.

Trova così in Schelling una esemplare applicazione il *topos*, in una chiave estetico-mitologica che non esclude affatto quella religioso-filosofica e financo politico-sociale, della contrapposizione tra *antico e moderno*, tra il mondo armonioso ed eterno della specie e quello frammentario e temporale-mutevole degli individui. Sancendo la traduzione in termini storici del conflitto natura-libertà e assegnando un posto necessario a ogni evento nel quadro del principio generale della differenza quantitativa di ideale e reale (antico e moderno implicano infatti sempre, di volta in volta, il loro rispettivo opposto, pur se in posizione subalterna), questa basilare contrapposizione costituisce la sola legge razionale della «costruzione» storica, di quell'analisi dell'unità di stile e visione del mondo che qui Schelling abbozza e che sarà poi magistralmente sviluppata da Hegel. Volendo precisare sinteticamente tale opposizione, si potrebbe dire che nella mitologia e nella poesia greca l'infinito (l'ideale), *di per sé già uniformato col finito*, era a sua volta interamente (simbolicamente) calato in un finito-reale, per ciò stesso autonomo e indipendente dalla struttura di differimento del significato (la materia mitologica dell'antico è infatti l'universo come natura)⁴⁷. L'infinito vi era tutelato solo sotto la veste mistica, prima, dei Misteri (pre- e post-omerici, comunque più orientali che greci) e poi della filosofia (cristiana *ante litteram*). Al contrario, nella poesia e nella quasi-mitologia cristiana si ha l'informazione necessariamente allegorica del finito nell'infinito, monoteisticamente concepito⁴⁸, e la scelta di una materia mitologica costituita dall'universo come storia o mondo morale. Le sue figure (la Trinità⁴⁹, Cristo, la madre di Dio, gli angeli, Lucifero) sono già nella loro origine troppo unilateralmente ideali, e quindi mortificanti per la natura e l'umanità, per poter pretendere un significato simbolico-mitologico. Si tratta, a voler essere più precisi, di figure che, lungi dall'identificarsi col finito, vi si manifestano solo transitoriamente, alla stregua di «un'apparizione fugacevole» (SW, V, 438) che «può essere fissata solo per mezzo della fede, senza peraltro mai potersi trasformare in un presente assoluto» (SW, V, 288). Il paradigma di queste figure allegoriche (*ipso facto* anti-estetiche), che annientano il finito a tutto vantaggio del principio as-

solutamente ideale dello spirito, mettendo altresì fine, nel loro divenire, a ogni possibile mondo degli dèi o mondo dell'essere, è naturalmente *Cristo*. La sua morte e la sua resurrezione hanno una funzione ben precisa e determinabile a priori nel sistema della ragione assoluta: quella di schiudere il mondo ideale dello spirito mediante annientamento del reale-finito, di sancire il mutamento di segno nelle potenze (dal prevalere del reale al prevalere dell'ideale). Hanno a che fare, perciò, con la filosofia piuttosto che con il (necessario) realismo artistico. «Apice e termine del mondo antico degli dèi [e] confine dei due mondi [Cristo] finitizza in sé il divino, ma non si riveste dell'umanità nella sua grandezza bensì nella sua bassezza [e] torna lui stesso nell'invisibile, promettendo al suo posto *non il principio che viene e resta nel finito ma lo spirito*, il principio ideale, che riconduce piuttosto il finito all'infinito» (SW, V, 292, corsivo nostro). È perciò la ragione, in quanto dissoluzione delle forme finite nell'assoluta identità, e non Cristo il «perfetto riflesso di Dio» (SW, V, 378)⁵⁰.

Ma nel sistema dell'identità nulla è radicalmente nuovo, neppure il Moderno, dato che in un certo senso il cristianesimo stesso, per la necessità e universalità della sua idea, ha avuto la propria prefigurazione «tipologica» nell'Oriente dei greci. Conformemente alla generale suddivisione in ideale e reale, anche la storia universale è infatti articolata in due «correnti» storico-cosmiche: da una parte l'*idealismo*, prevalente in Oriente e poi unitosi al suo opposto nel cristianesimo (ma con parziale esoterizzazione del naturalistico), dall'altra il *realismo*, prevalente in Occidente e poi unitosi col suo opposto nell'insuperabile prodotto dell'arte e della religione greche (ma con parziale esoterizzazione del mistico). Di tali unilaterali correnti il cristianesimo futuro sarà la sintesi – se eguagliandone l'esito o superandolo, è questione decisamente controversa – in nome di una felice unione di lettera e spirito⁵¹. Ma restiamo per il momento alla diagnosi schellinghiana del Moderno: questo si sarebbe prodotto col trapasso dalla simultaneità simbolico-politeistica (*Zumal*), che del divino rendeva essoterica l'aspetto reale (natura) e esoterico l'aspetto ideale, alla successione allegorico-monoteistica (*Nacheinander*), che, al contrario, del divino rende essoterico il lato ideale (storia) confinando nell'esoterico quello reale. Solo sullo sfondo di questa «costruzione», che della storia fissi l'ordine eterno e necessario articolandone tre epo-

che – quella della «natura» greco-antica, quella del «destino» come distacco tragico-peccaminoso dalla natura, infine quella della «provvidenza» cristiana – è pienamente comprensibile la tesi della relativa antiestetività della Modernità cristiana. Perché, se è vero che questa sa rendere in qualche misura simboliche le proprie azioni esteriori (battesimo, comunione, profezie, rivelazione, la Chiesa stessa come opera d'arte) e in genere quanto attiene alla storia – vi riesce in specie quella cattolica con i suoi culti e gerarchie⁵² –, è altresì vero che tale direzione semi-simbolica appare subalterna all'orientamento mistico, che ne rimane il nucleo più intimo dopo esserne stato, come s'è ricordato, l'anticipazione nel mondo orientale. Che cosa c'è, d'altronde, di meno simbolico (realistico-greco) che il miracolo, nel quale è facile scorgere la cifra di un'irruzione annientante dell'infinito nel finito, che la Riforma non ha fatto che accentuare con la schiavitù della lettera e una prosaicità priva di una vera orma esteriore e oggettiva?

In tutte le opposizioni formali – lo si è visto – il secondo termine segnala un'indigenza che rimanda al suo superamento. Anche l'allegorismo soggettivistico dell'attuale cristianesimo è perciò solo un passaggio o «un lato del mondo nuovo, in cui le fasi successive dell'epoca moderna si presenteranno infine come totalità» (SW, V, 448). Occorre però che l'imperfetto mondo simbolico cristiano sappia dotarsi di una «nuova mitologia» universale, o perlomeno s'impegni ad allestire «il campo di battaglia troiano sul quale gli dèi e le dee possono a loro volta partecipare alla battaglia», finché – ed è cosa totalmente da rinviare al «decreto del tempo» (SW, V, 449) – la storia non fornirà di nuovo una mitologia universalmente valida. A questo scopo occorre che il misticismo del «poeta» cristiano, in sé non poetico nel suo carattere interioristico, trovi il modo di esprimersi in azioni e personaggi tanto oggettivi e universali da costituire la base su cui edificare una *epos* e una mitologia originali. È necessario, in altri termini, che tenti (sulla scorta dell'esempio inaugurale, ancorché prevalentemente allegorico di Dante, ma senza poter fare affidamento sull'esemplarità antica) non di reprimere, bensì di portare alle estreme conseguenze quel tratto squisitamente moderno, e non irredimibile quanto la «particolarità»⁵³, che è l'«originalità». Egli deve trasformare in una simbolica naturale l'intera materia del suo tempo o quanto di essa può conoscere, allestendo così la risoluzione escatologica

(esemplata su quella organica)⁵⁴, e cioè il momento in cui lo «spirito del mondo avrà a sua volta compiuto il grandioso poema su cui medita e la successione del mondo moderno si sarà trasformata in una simultaneità» (SW, V, 445).

La «patria», dunque, non può che essere proiettata nostalgicamente nel futuro da una modernità assalita dal dubbio e il cui Dio, se non è (ancora) morto, esiste tuttavia solo come promessa. In estrema sintesi e ipotizzando una struttura a quattro stadi: come il realismo simbolico (l'*epos*) dei greci era, per così dire, natura+ storia (libertà), ossia (infinito → finito)+ (finito → infinito), essendosi le figure divine trasformate da idoli naturali (a¹) in dèi storici (a²) (natura → storia) pur nella insuperabile preponderanza del finito, così l'idealismo allegorico cristiano, per diventare a sua volta un autentico *epos*, dovrà, emendando la propria attuale configurazione storiocentrica (b¹), riprendere possesso della natura finora unilateralmente esclusa (b²) (storia → natura), compiersi cioè come natura = storia (libertà)+, ossia (infinito → finito) = (finito → infinito)+, grazie a un'integrazione con il naturale atemporale che ne è l'opposto. Questo schema tanto astratto da risultare pedante potrebbe essere riassunto nella tesi secondo cui, mentre nella mitologia greca era la mitologia, ossia l'oggettivo poetico, a fondare la religione (naturale) e cioè il soggettivo o intuizione del finito nell'infinito, nella mitologia cristiana (più futura che attuale)⁵⁵ sarà per contro la religione (rivelazione) a fondare la mitologia e quindi l'ambito autenticamente simbolico dell'intuizione dell'infinito nel finito. Quel che è chiaro è che, comunque, la sintesi o indifferenziazione finale di storia e natura, infinito e finito, predisposta dalla «nuova mitologia» e realizzata dal cosiddetto ultimo Omero in un futuro assolutamente indeterminato, realizzando dopo la scissione ciò di cui la mitologia antica disponeva prima della scissione, sottrae per principio al Moderno (nel quale prevalgono allegoria e storia) qualsiasi supremo statuto estetico. Essendo l'insegretirsi della natura in favore dell'ideale nel Moderno insuperabile quanto nell'Antico l'insegretirsi dell'ideale in favore della natura, la Modernità risulta caduta, per la sua stessa natura segnico-ontologica, in balia di un'arte unilateralmente ideale (e quindi scarsamente artistica!) o grossolanamente materiale. Essa si vede quindi costretta a rimandare di fatto ogni rinascita dell'estetico-artistico, e ogni a ciò connessa riunificazione dell'umanità, al venir

meno dell'odierna costrizione (asimbolica) alla *significazione dell'infinito per difettività del finito*, forse addirittura all'oltrepassamento della storia in quanto tale, nella direzione di un simbolico che, come l' $A = A$ che regge l'opposizione polare di ogni linea magnetica ($A^+ = B \leftrightarrow A = B^+$), governa essenzialmente qualsiasi differenziazione *solo* formale, che è quanto dire *solo* temporale. E il primo passo necessario in questa direzione è, imprevedibilmente, la trasformazione della poesia moderna in una compiuta opposizione, in un allegorismo così estremo⁵⁶ che, per contrappeso, la storia finirebbe per ridiventare natura, per essere di nuovo *Omero*, appunto nel suo significato etimologico di identità.

Fig. 4

antico-simbolo (natura → storia) vs. moderno-allegoria (storia → natura)

 antico = moderno

Non si possono, tuttavia, tacere i molteplici *aspetti problematici* della soluzione schellinghiana della *querelle* antico-moderno nei termini del classico schema tripartito (identità ingenua-scissione-identità consapevole). Appare anzitutto controversa, in un sistema per il quale ogni durata e quindi ogni svolgimento temporale attesta semplicemente l'inadeguatezza dell'essere all'archetipo, già la semplice aspettativa di una sintesi escatologica, tanto più che, essendosi già data almeno in un'occasione la sintesi di natura e storia (nella teogonia greca), ogni sua eventuale replica futura non potrà che apparire superflua. Esattamente come del tutto assurdo sarebbe concepire la religione futura come unione di allegorico e simbolico, quasi che il simbolico nella sua perfetta identità avesse bisogno di tornare a ricongiungersi con uno dei suoi stessi componenti. A ciò si aggiunga che, pur essendo chiaramente espressa la necessità del passaggio attraverso l'abisso moderno dell'asimbolico (è il «massimo allontanamento da Dio [...] il momento del ritorno all'assoluto»; SW, VI, 42), non è chiaro se con la metafora dell'età dell'oro si debba pensare a un fatto storico oppure, essendo ogni perfettibilità solo una legge della riflessione, a una dimensione puramente interiore e già da sempre attingibile mediante la sola purificazione dello «sguardo» da ogni «immaginazione» allegorizzante. In tale simultaneità simbolica, inoltre, si dovrà vedere

l'apogeo del cristianesimo, eventualmente in una sua imprevedibile metamorfosi, o addirittura, giusta la strutturale difettività estetico-simbolica ascritta alla mistica cristiana ma anche l'impossibile regressione al realismo greco, il suo superamento nel segno di un mondo superiore non meno post-cristiano che post-moderno e costituito piuttosto dalla fusione delle tradizioni (una delle quali, soltanto, sarebbe propriamente il cristianesimo)? Ma, soprattutto, com'è possibile contrapporre astoricità (antica) e storicità (moderna) in un contesto che si configura comunque come una «storia», una successione, se non presupponendo surrettiziamente come criterio sovrastorico il principio (a sua volta squisitamente cristiano) della successione storica stessa, quand'anche rivolta come «storia superiore» solo agli eventi più originari? O si dovrà forse pensare, mutuando una tesi della prima filosofia della natura, che l'inevitabile costruzione storica delle articolazioni dell'identità varrà solo fino a quando non sarà possibile il diretto accesso all'atemporale mondo archetipo? Tutti questi problemi, e molti altri, appaiono – bisogna riconoscerlo – difficilmente risolvibili sul piano della sola *Filosofia dell'arte* e nel quadro di un lavoro di tipo introduttivo come il nostro. Il che è certo una fortuna per chi ritenga impossibile, e probabilmente anche poco interessante, offrire una soluzione ermeneutica ultimativa e perciò tacitante a quelli, che pur in una veste per noi esotica, sono tuttora i nostri problemi.

3.6 Il sistema delle arti: superiorità del figurativo o del linguistico?

Confidiamo sul fatto che, nell'economia del presente lavoro, siano possibili poche e chiare indicazioni circa la ripartizione interna del sistema dell'arte. Intendiamoci: si tratta di una parte speciale della filosofia dell'arte, che, come passaggio dell'idea estetica nella concreta opera d'arte, è tutt'altro che accidentale. Essa rispecchia sostanzialmente e metodicamente il più generale manifestarsi fenomenico delle idee nei particolari, ossia la cosmica autoriflessione dell'assoluto attraverso le potenze reali e ideali. Non siamo più di fronte all'articolazione tradizionale e derivata dalle forme fenomeniche dell'arte (tripartita ancora in Kant), ma alla deduzione dall'idea di due serie o mondi artistici, quello relativa-

mente reale e quello relativamente ideale: da una parte abbiamo l'idea (unità eterna, essenza) in-formata nell'unità reale (differenza, forma), cioè nella *materia fenomenica*, che dell'esistenza è semplicemente il «fondamento», nella fattispecie l'arte figurativa; dall'altra quella stessa idea, in-formata nell'unità ideale come essenza (precisamente come raffigurazione della forma nell'essenza), è il *linguaggio*, da cui le arti della parola. Già a questo livello d'analisi appare problematico assegnare un primato artistico-simbolico alla figura sensibile o al linguaggio, decidere cioè se l'essenza dell'assoluto, nel suo eterno produrre, trovi la sua espressione più adeguata nel primo o nel secondo dei due diversi modi in cui si manifesta l'identico, nel primo dei quali predomina la forma (plastica dell'universo) e nel secondo l'essenza (poesia dell'universo).

Per un verso parrebbe legittimo, pur restando ferma l'appartenenza di entrambe le serie all'atto conoscitivo assoluto di Dio, attribuire il primato al linguaggio, che, solo, in quanto oggettività integrata dalla soggettività e massimo potenziamento della materia sonora (di per sé solo in-formazione inorganica dell'infinito nel finito), può fornire un corpo all'unità ideale e senza alcun pregiudizio per la sua idealità. Mentre cioè nel figurativo «il principio divino si vela in qualcosa d'altro, in un essere», in una materia che gli è simbolicamente inadeguata, nell'arte della parola «esso si manifesta così com'è, come vita e azione» (SW, V, 631). Il linguaggio è, in sintesi, «il simbolo più adeguato dell'assoluta o infinita affezione di Dio, poiché questa si presenta qui *attraverso qualche di reale senza cessare di essere ideale* (il che è appunto la suprema esigenza)» (SW, V, 483, corsivo nostro; cfr. anche V, 634-635). Laddove la materia è soltanto la «parola pronunciata, coagulata [...], morta» (SW, V, 484), «parola di Dio passata nel finito» (SW, V, 635), la lingua – quella poetica originaria, beninteso, semplice, totalmente finalizzata alla bellezza e perciò anteriore alle sue versioni decadute e prosastiche (schema e allegoria) – in quanto rappresenta l'identità finalmente organica di tutte le cose e realizza concretamente, oltre che l'indifferenziazione della totalità dei suoni (un po' come la carne umana reindifferenzia la totalità cromatica), anche la perenne commutabilità di sensibile (segno) e sovra-sensibile (significato), si presenta come l'iterazione in una potenza più alta del mondo reale⁵⁷. Certo, nella sua totalità anteriore ad ogni particolarità, il mondo reale è il parlare originario e vivente di

Dio (*logos*), l'emanazione della sua scienza. Ebbene, la lingua ne è la potenza superiore, come prova il fatto che, giunta col dramma alla totalità suprema, l'arte del linguaggio è costretta a rifluire nell'arte figurativa, ritrasformarsi in musica (canto), pittura (balletto, pantomima) e scultura (arte teatrale).

Nonostante le prove a suo favore, tuttavia, la tesi della *superiorità del linguaggio* non è esente da obiezioni. Certo, la parola è un corpo che, non avendo bisogno della mediazione dell'altro da sé (la materia), riflette senza distorsione l'ideale, e tuttavia vien anche detto che «la natura è, considerata in sé, a sua volta la cosa più originaria, il primo poema dell'immaginazione divina» (SW, V, 631), contenente «i veri archetipi della poesia» (SW, V, 631). In breve – torneremo sull'argomento a conclusione dell'analisi delle due serie artistiche – se è «solo tramite la soggetto-oggettivazione [che] l'assoluto si rende a sua volta conoscibile nell'oggettività [materia o natura eterna; *N.d.A.*] e riconduce se stesso in quanto conosciuto dall'oggettività nel proprio conoscersi», se lascia cioè il proprio stato di «soggettività chiusa in se stessa [...] priva di conoscibilità e distinguibilità» (SW, V, 505) unicamente attraverso la *duplice serie simultanea* (infinito → finito e finito → infinito), non sarà quanto meno azzardato stabilire qualsivoglia primato, non converrà cioè accettare l'ennesima dichiarazione di Schelling stesso circa la loro differenziazione *solo formale*? Né particolarmente risolutivo, da questo punto di vista, ci pare l'innalzamento dell'organismo umano a vertice microcosmico-simbolico, giacché il principio secondo cui nella suprema incarnazione dell'intelligenza bisogna vedere anche la sua incipiente liberazione può essere confermato tanto dalla scultura quanto nel linguaggio, entrambi centrati eventualmente sulla figura umana. Sono piuttosto le affermazioni stesse di Schelling sul reale come «altro» dall'assolutezza ideale a creare qualche perplessità circa il presunto parallelismo di ideale e reale, a indurre chi prenda sul serio la tesi per cui la poesia «manifesta fenomenicamente quell'atto conoscitivo assoluto direttamente come atto conoscitivo», conservando quindi «ancora nell'immagine riprodotta la natura e il carattere dell'ideale, dell'essenza, dell'universale» (SW, V, 631), a una qualche gerarchizzazione delle forme artistiche. Si potrebbe però ancora obiettare che con «poesia» Schelling intende qui soprattutto quella assoluta e per così dire sovra-artistica (che delle altre arti è l'in-sé), quel-

l'assoluta *poiesis* le cui opere sono a loro volta più un produrre che un essere, ma sarebbe poi difficile dimostrare che tale eccellenza non si riverberi anche sulla poesia come arte particolare del linguaggio, alla quale non a caso, diversamente dall'arte figurativa, è conferito un campo tanto illimitato e libero da risultare scientificamente inesplicabile.

Qualsiasi tentativo di risolvere quest'aporia necessita, preliminarmente, di un'ordinata ancorché essenziale «costruzione» delle diverse arti. Ricordiamo, anzitutto, che, come vuole l'impostazione fondamentale della filosofia dell'identità, sebbene l'arte sia qualcosa di eterno e necessario, ciascuna delle sue due serie ripropone al proprio interno un'articolazione per potenze non del tutto estranea alla storicità (per quanto si tratti qui di una storia rigorosamente speculativa dell'arte), in un certo senso iterando nella sua tripartizione la storia dell'autocoscienza⁵⁸. Tali potenze sono a) il reale, come informazione dell'infinito nel finito (o riflessione⁵⁹, autocoscienza), l'apparire delle opposizioni come tali; b) l'ideale, come informazione del finito nell'infinito (o sussunzione, sensazione); c) l'uniformazione di reale e ideale, come sintesi di infinito e finito (o ragione, intuizione). L'intero prospetto delle potenze dell'arte è ulteriormente complicato, però, oltre che dal continuo intrecciarsi di considerazioni relative all'oggettività dell'opera e alla soggettività della sua ricezione, dalla compresenza dei tre già esaminati statuti rappresentativi (allegorico-schematico-simbolico), all'interno di una dimensione, quella dell'arte appunto, che sappiamo essere simbolica nel suo insieme. Avremo quindi, di volta in volta, all'interno dell'arte uno schematismo simboli-

Fig. 5

	serie reale (natura)		serie ideale (spirito)		scienze
allegorico →		corpo		agire	aritmetica
schematico →		luce		pensar	geometria
simbolico →		organismo		arte	filosofia
	arti figurative (serie reale)			arti della parola (serie ideale)	
allegoria reale	schema ideale	simbolo indifferenza di reale e ideale	allegoria reale	schema ideale	simbolo indifferenza di reale e ideale
musica	pittura	plastica	lirica	epica	dramma

co, un allegorismo simbolico e naturalmente un simbolismo simbolico. Volendo esemplificare tale articolazione all'interno della sola serie reale: la musica, che corrisponde all'inorganico, è l'unità specificamente allegorica nel simbolico dell'arte, la pittura, che corrisponde all'organico, è l'unità specificamente schematica del simbolico mentre la plastica, che corrisponde alla ragione, è l'unità propriamente simbolica del simbolico. Il che non toglie, come in ogni gioco di specchi che si rispetti, che ciascuna forma d'arte, nonostante il suo rappresentare un'unità specifica, ripresenti al suo interno tutte e tre le modalità rappresentative possibili.

Entro la *serie reale delle arti figurative*, o lato reale del mondo dell'arte, Schelling colloca musica, pittura e plastica, secondo un ordine che potrebbe bensì essere diverso (nelle lezioni di Schlegel, ad esempio, risultava rovesciato, in base al progressivo distacco dalla materia, il che rendeva più naturale il passaggio all'arte della parola), se non fosse che, dovendo l'arte figurativa informare l'ideale nel reale, viene più naturale pensare che il semplice «atto» o «evento» di questa informazione (musica) e il semplice schematizzare modelli del reale (pittura) trovino il loro compimento nella plastica. Qui «l'infinito è totalmente trasformato nel finito, la vita in morte, lo spirito in materia, ma appunto per questo motivo e solo perché esso è totalmente e assolutamente reale, l'opera plastica è a sua volta anche assolutamente ideale» (SW, V, 630). Teniamo inoltre presente che la successione delle varie arti-potenze risponde a esigenze rigorosamente speculative più che alla loro collocazione storica, come mostra paradigmaticamente l'*epos*, che è sì la seconda unità delle arti del linguaggio, ma costituisce di per sé «quell'identità da cui scaturì la poesia, in un certo senso come da uno stato d'innocenza nel quale è ancora unito e identico tutto ciò che in seguito esisterà solo disperso o solo dalla dispersione farà ritorno all'unità» (SW, V, 687).

La serie reale si apre con a) la *musica*, che è l'unità relativamente reale (di valore allegorico = riflessione), e quindi la forma solo quantitativa, delle idee considerate dal loro lato reale, cioè dei corpi, in specie di quelli celesti, al cui puro movimento corrisponde. Fondata sul «suono» quale reindifferenziazione dell'informazione dell'infinito-unità nel finito-molteplicità (è perciò magnetismo decorporeizzato e despazializzato, nel suo in sé) e correlata alla «successione», tanto da non esprimere altro che «il divenire del-

le cose, l'eterna in-formazione dell'unità nella molteplicità» (SW, V, 542), in una parola le forme reali non redente dalla loro accidentalità, essa poggia sulle tre categorie o sotto-potenze a) del *ritmo* (unità reale o musica nella musica = in-formazione dell'unità nella molteplicità quantitativa), che della musica è l'aspetto caratterizzante e anzi, nella sua perfezione è la musica nella sua interezza, liberata da ogni accidentalità; b) della *modulazione* (unità ideale o pittura nella musica = in-formazione dell'unità nella molteplicità qualitativa), e infine c) della *melodia* (identità di ritmo e modulazione o momento plastico nella musica). La musica, esattamente come il sistema cosmico di cui trascrive le armonie, e che quel sistema *non produce ma è* (secondo la sola adeguata reinterpretazione della dottrina pitagorica della musica delle sfere), oppure come l'anima-autocoscienza di cui è l'inconscio esercizio aritmetico (Leibniz), è sì un ambito sconfinato cui pertiene ogni altra possibilità, ma è tale, a ben vedere, solo nella prima potenza (quella dell'unidimensionalità del suono, rudimentale nella sua incorporeità non-spirituale, e del correlato magnetismo), il che sembrerebbe stabilire una grande distanza del protoromantico Schelling dalla posteriore apoteosi romantica della musica. Il discorso è però leggermente diverso quando si pensi al fatto che, essendo un livello artistico relativamente poco organizzato, la musica è una sorta di suprema *complicatio* di ulteriori e superiori forme di autointuizione della ragione. Ciò anche nel senso che essa mostra in maniera particolarmente perspicua un carattere ancipite: proprio perché profondata nell'infimo grado della materialità, in quanto in-formazione dell'infinito nella massima finitezza e molteplicità con conseguente subordinazione alla successione, la musica si rivela, e in maniera del tutto impreveduta per chi accetti ancora la leggenda di uno Schelling materiofobico, assai prossima anche alla massima spiritualità. Questo carattere di «soglia» tra materialità e spiritualità può solo trovare ulteriore conferma nel carattere apertamente tragico-dionisiaco ascrivibile nelle *Età del mondo* (SW, VIII, 338). La musica è qui considerata come il paradigma stesso di quella divina e sacra follia sulla cui centralità nell'estetica schellinghiana non si insisterà mai abbastanza; essa accompagna la dolorosa e originaria «ruota della nascita» e ne mima il movimento vorticoso nel costante dilatarsi e contrarsi dei suoni⁶⁰.

La seconda unità del figurativo è b) la *pittura* o unità relativamente ideale, di valore schematico (= sussunzione), in quanto fon-

data sulla ritrasfigurazione del molteplice temporale e particolarizzato delle figure (la pittura è pertanto meno informe della musica, è connessa a «cose già divenute» e figure, delle quali raffigura però non i corpi ma unicamente le superfici o «schemi») nella loro unità-identità o essenza atemporale e necessaria⁶¹. La pittura raffigura «le cose così come esse sono nell'unità puramente ideale in quanto tale» (SW, V, 565), che è comunque tale sempre solo relativamente e in opposizione al reale⁶²; alla stregua di una «successione annullata», essa permea lo spazio, che è obbligata a far concrescere con le figure, ma senza riempirlo, e anzi reidealizzando gli attributi reali della serie corporea. Corrisponde al pensiero e, su un altro piano, alla luce, meglio ancora al colore come luce fenomenica o «offuscata», come il risultato della sintesi di luce-identità e corpo-differenza o non-luce⁶³. Nella sua veste di prima arte qualitativa, di arte dell'«apparenza» – ma non dell'«illusione» naturalistica! –, la pittura si fonda a sua volta su tre unità o sottopotenze, a) il *disegno* (unità reale o musica-ritmo in pittura), che particolarizza l'identità e trova il suo apice in Michelangelo, il vertice del plastico nella pittura moderna; b) il *chiaroscuro* (unità ideale o pittura nella pittura), che della pittura itera l'ufficio peculiare di reindifferenziare le particolarità raffigurandone solo l'apparenza e che trova il suo archetipo in Correggio, il pittore dei pittori, in cui fiorisce la vera età dell'oro dell'arte e la grazia (il chiaroscuro, come la grazia, è equilibrio di spirito e corpo); infine c) il *colore* (indifferenza di reale e ideale, musica e pittura), che indifferenzia luce e corpo rivelandoci la bellezza suprema, in specie nella carne che è in un certo senso il caos di tutti i colori. Con esso si raggiunge, per così dire, il confine ultimo della pittura, e cioè il mondo di sola-luce di Tiziano oppure (nel *Discorso* del 1807) di Guido Reni. Non è qui il caso di discutere a fondo sulla piuttosto incerta incoronazione del massimo pittore moderno, definito come il più simile, «fino ad un certo punto» (SW, V, 560), all'antico tra i moderni: si tratta quasi certamente di Raffaello, il solo (Dresda docet!) che signoreggi le tre unità della pittura e corrisponda compiutamente al criterio winckelmanniano della nobile semplicità e della serena grandezza, il solo che unisca in opere e attimi irripetibili il divino e l'umano⁶⁴. Quanto poi ai diversi oggetti della pittura, basterà osservare che è solo il loro ordinamento ascendente, misurato sul rapporto progressivamente più compiuto tra

la luce e i corpi e sul passaggio dall'allegorizzare al simbolizzare (nel senso preciso già chiarito di «simbolo»), a fissare i diversi livelli della pittura stessa: si passa, di conseguenza, dall'allegorizzare di nature morte, fiori e frutta, animali, allo schematizzare del paesaggio⁶⁵, fino al sempre più perfetto simbolizzare (sempre solo relativo, essendo la pittura nel suo complesso schematismo) della figura umana nel ritratto e massimamente nella pittura di storia⁶⁶.

Lo stadio supremo ed essenzialmente simbolico dell'arte figurativa è comunque c) la *plastica*, la cui funzione, come «suprema indifferenza dell'essenza e della forma» (SW, V, 571) e coincidenza di reale e ideale, è di uni-formare le due unità precedenti, raffigurando non (come la pittura) superficialmente-idealmente, ma nel reale e segnatamente nell'organico, non solo (come la musica) la forma reale della materia, ma il suo in-sé, ossia la ragione. È tanto perfetta e simbolica, rispetto a musica e pittura, che le sue unità specifiche, come ora vedremo, si configurano in autonome e distinte forme d'arte.

Così la musica o, se si vuole, l'inorganico nella plastica è 1) l'*architettura*, concepita come un riflusso dell'organico nell'inorganico (del reale-figurativo nel reale-inorganico, rappresentato a livello più elementare dal suono) e come il grado superiore dell'istinto artistico animale (infatti ammesso qui e negli scritti di filosofia della natura solo nel suo orientamento architettonico e musicale), nella sua progressiva emancipazione dall'iniziale condizionamento utilitaristico e geometrico. È ciò che accade soprattutto quando l'architettura, potenziatasi, diventa «imitazione» o «parodia» di se stessa, quando fa di se stessa il proprio materiale incorporando, per così dire, il concetto o conformità allo scopo. Con questa liberazione dall'utile essa accede alla sfera della bellezza o della rappresentazione delle idee, alla raffigurazione allegorica (di qui il ricorso preferenziale, di ascendenza vitruviana, all'organismo vegetale come allegoria di quello umano) delle forme organiche nella loro preformazione inorganica. Dal momento che corrisponde, nella plastica, per così dire, a una musica «pietrificata», l'architettura si articola a sua volta in *ritmo* (suddivisione degli intervalli spaziali o lato reale = dorico), *armonia* (proporzioni o lato ideale = ionico) e *melodia* (lato che unisce ritmico e armonico = corinzio). Il lato invece pittorico-ideale della plastica, vincolato come la

pittura alla sola apparenza dei corpi e all'inserimento in uno sfondo, è 2) il *bassorilievo*, del quale Schelling sottolinea soprattutto il retroterra convenzionale e l'intrinseca tendenza a integrarsi con il lato reale-architettonico. Ma è solo con 3) la *scultura* che si perviene all'essenza della plastica. Essa si fonda, alla luce del magistero winckelmanniano, su tre precise categorie: la *verità* (unità reale o ritmo-disegno nella scultura), intesa come quella «grazia spirituale» o «bellezza veritiera» di forme severe e rigorose che derivano dai concetti colti nella natura; la *grazia* (unità ideale o armonia-chiaroscuro nella scultura) intesa come il gusto tutto sensibile della proporzione e della misura; infine la *bellezza suprema* (unità di reale-ideale, verità-grazia), nella quale avviene la riunione della bellezza delle forme e della bellezza delle proporzioni. La scultura, soltanto, raffigura oggetti «assoluti» e cioè «organici e indipendenti da ogni lato» (SW, V, 602), oggetti che (si pensi soprattutto all'organismo umano) hanno lo spazio in se stessi, e perciò possono essere considerati come la «ragione intuita realmente» (SW, V, 577). Nella scultura, della quale la trattazione schellinghiana è a tutti gli effetti un'apologia simbolico-classicistica, si ripresentano, inoltre, le altre forme della plastica, ossia il lato architettonico (drappeggio) e quello pittorico (raggruppamento).

Aniché però indugiare su queste labirintiche e spesso pedanti esemplificazioni del demone della simmetria specificamente schellinghiano, converrà affrontare la questione centrale, tornando cioè sul *valore complessivo della scultura*. Nel suo essere una perfetta uni-formazione d'infinito e finito, ideale e reale, la scultura, il cui paradigma è la Niobe, raffigura le idee non solo nel loro lato reale (musica) o ideale (pittura), ma «in modo che esse siano nel medesimo tempo *interamente idea e interamente cosa*» (SW, V, 621, corsivo nostro), e cioè, immancabilmente, figure divine, dato che «ogni superiore opera scultorea è in sé e per sé una divinità» (SW, V, 621-622), persino «quando dovesse rappresentare un mortale» (SW, V, 623). Schelling ne concluderà, qualche anno più tardi, che la mitologia «sarebbe comunque pervenuta autonomamente agli dèi, e a crearli se non li avesse trovati» (SW, VII, 316), comportando lo statuario l'automatica divinizzazione di ogni suo soggetto. In quanto indifferentemente statue-simboli-dèi, gli oggetti della scultura sono caratterizzati, oltre che dall'imperturbabilità sovrappassionale archetipicamente presente nell'arte greca

(ad esempio nella bellezza ultima dell'*Apollo del Belvedere*) (SW, v, 624, 616) – un'atarassia che, rispetto alla vita fenomenica, può a buon diritto, sembrare morte –, anche dal collasso delle categorie modali (identità possibilità-realtà) che abbiamo imparato a conoscere sul piano delle idee o degli dèi. Ammessa finalmente in tutto il suo valore simbolico, la limitazione plastica manifesta l'assolutezza piuttosto che depotenziarla, esprime meglio di ogni altra forma il sublime, e segnatamente quell'unione di vita (l'infinito) e morte (il finito) che caratterizza l'intero universo, costituendo un tassello indispensabile (giusta la processualità neoplatonica) del *ritorno* nel divino quale scaturigine di ogni verità e bellezza. La scultura è insomma una sorta di «meta-arte», in quanto ripete esteticamente, ovvero nel rapporto tra l'artista e la figura umana che egli scolpisce, quello tra Dio e la sua creatura.

Veniamo ora alla *serie ideale dell'arte o arti del linguaggio*, al cui interno Schelling distingue tre diversi generi e segue un ordine che, come già ricordato, non è tanto quello naturale-storico (*epos-lirica-dramma*), piuttosto quello scientifico-speculativo e quindi assolutamente destoricizzato delle potenze (*lirica-epos-dramma*). È l'ordine delle idee correlative ai generi, o, se si vuole, il «posto» che questi *necessariamente* occupano traendone tutta la loro esplicabilità. La prima unità è a) la *poesia lirica*, ovvero l'unità reale dell'in-formazione del finito nell'infinito, in cui prevalgono il finito e la soggettività nel senso che qualsiasi circostanza umana, purché coerente, ne può essere l'occasione riflessiva (di qui il suo corrispondere al sapere come prima potenza del mondo ideale). Trascinata dal ritmo e dominata da un unico tono fondamentale, la lirica eternizza la caducità del presente ed esprime, introspettivamente ed eticamente (di qui il suo essere nell'antica Grecia poesia totalmente «repubblicana»), l'antitesi finito-infinito o libertà-necessità, mettendo in scena e superando questo conflitto solo sul piano del soggetto.

La seconda potenza, omologa alla pittura, è quella b) dell'*epos*. Nel suo riferirsi all'in-sé dell'agire, ossia alla storia com'essa è in sé ossia nell'identità dell'assoluto, l'epica non conosce né l'irruzione del «destino» (contrasto identità-particolare) né l'eventuale rivolta contro di esso, ammettendo anzi la perfetta e pacifica identità tra mondo e fato nel «risultato» dell'agire, che, come un «involucro», connette inestricabilmente libertà e necessità. Allo scopo di

rappresentare adeguatamente questa identità, essa ricorre al metro più «indifferente» e «oggettivo» che esista (l'esametro). Non solo: il suo stesso autore assume la natura divina del puro e imperturbabile contemplatore, che evita di manifestarsi e può addirittura essere allegoricamente unico (Omero). L'argomento epico pone ogni cosa, importante o meno, sotto il segno della «stabilità», garantita dall'identità atemporale e perciò inclusiva di ogni tempo. Salta immediatamente agli occhi l'intima connessione di epica e filosofia dell'identità: possiedono un inizio e una fine assoluti e necessari, visto che «nella successione delle cose, così com'è prefigurata nell'assoluto, tutto è inizio assoluto ma appunto per questo non c'è qui alcun inizio» (SW, V, 651); possono perciò «indugiare nel presente» (SW, V, 652), in ciò che apparentemente è accidentale e immotivato, perché in entrambi non c'è nulla che propriamente lo sia. Nell'*Iliade*, ad esempio, come non c'è ragione di iniziare col «proposito di cantare l'ira di Achille [...], non c'è alcun motivo per terminare con la morte di Ettore» (SW, V, 651). Universale e unica quanto la sua materia (la mitologia), l'epica è un'unica immagine dell'assoluto stesso, tutt'al più fenomenicamente articolabile nella polarità di *Iliade* (moto centrifugo) e *Odissea* (moto centripeto), oppure, secondo il consueto criterio della differenza quantitativa, in una esposizione relativamente oggettiva di argomento soggettivo (elegia e idillio, in rapporto tra loro come soggettivo e oggettivo) e in un'esposizione relativamente soggettiva di un argomento oggettivo (poema didascalico e satira, a loro volta in rapporto come soggettivo e oggettivo).

A questo proposito non si può tacere il fatto che, come molti altri esponenti dell'età goethiana, anche Schelling si affida al poema didascalico⁶⁷ o «poema sulla natura» (cfr. 2.1), ossia a un genere che, fondandosi sul sapere anziché sull'oggettività dell'agire, è il più soggettivo (anche per la materia) entro la classe epica a sua volta più soggettiva (anche per la forma). L'ambizione è quella di realizzare una suprema conciliazione enciclopedico-mitologica di scienza e poesia che, perfezionando l'archetipo dantesco e portando a termine il progetto appena abbozzato di Goethe, possa presentarsi come la *Bibbia* del proprio tempo e per ciò stesso come l'anticipazione filosofico-letteraria della sintesi finale dei saperi più volte evocata: «così come la scienza in origine è scaturita dalla poesia, così il suo destino più bello e ultimo sarà quello di ri-

fluire in questo oceano» (SW, V, 667). L'essenziale – lo si è già accennato – è che il tratto più didascalico e quindi eteronomo (il sapere etico o teoretico) di questo poema sia reso intrinsecamente poetico, diventi cioè conoscenza delle idee e simbolizzi l'universo (a sua volta *poiesis* originaria) fino al punto di esserne l'eco nell'uomo⁶⁸. Per far ciò, comunque, l'epica deve esprimere mediante una «nuova mitologia» non tanto le cose quanto la loro «natura».

Giungiamo così alla terza potenza delle arti della parola, la sola su cui, ricordiamolo ancora una volta, Schelling pensò di aver espresso idee degne di pubblicazione. Si tratta c) del *dramma*, ossia di una «identità superiore [...] che, accogliendo in sé le nature dei due generi opposti, è la manifestazione suprema dell'in-sé e dell'essenza dell'intera arte» (SW, V, 687), è l'unità finale sui piani, per una volta coincidenti, della «costruzione» e dello sviluppo storico, dato che «il corso di ogni formazione naturale è talmente conforme a leggi che ciò che è la sintesi finale sul piano dell'idea e la riunificazione di tutti gli opposti nella totalità è altresì il fenomeno finale sul piano del tempo» (SW, V, 687).

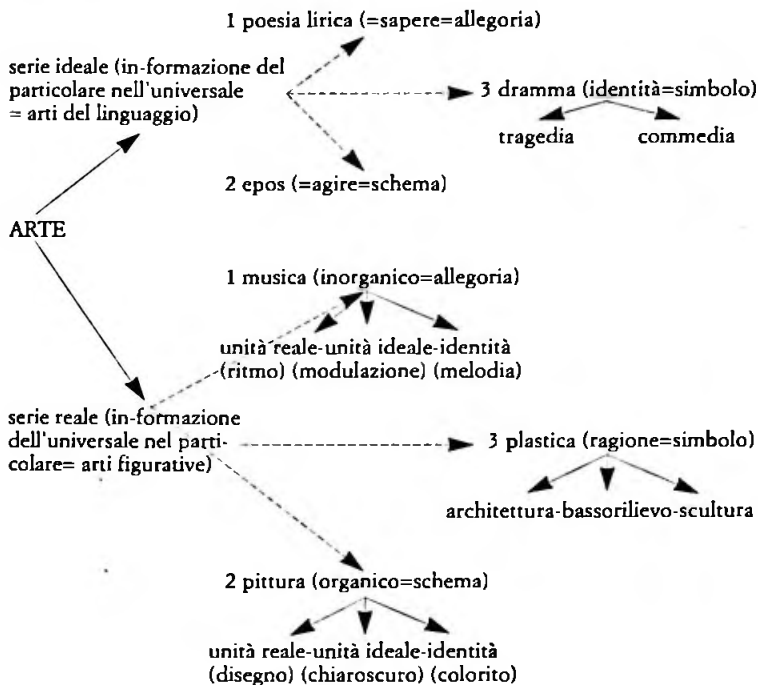
Il conflitto di necessità e libertà, che la lirica risolve nel soggetto e l'epica nell'oggetto, si manifesta invece nel dramma, in specie nel sottogenere principale della *tragedia*, in uno stato di equilibrio e di piena oggettività. Qui per la prima volta il conflitto di libertà e necessità viene non solo narrato, ma messo in scena fenomenicamente e secondo una logica (poetica) che le vuole entrambe vittoriose e vinte. Si pensi, paradigmaticamente, al *Prometeo*: l'uniformazione di infinito (necessità) e finito (libertà) avviene *senza danno per il finito* – nel che consiste «la suprema manifestazione dell'arte» (SW, V, 690) – ma, altrettanto necessariamente, *senza danno per l'infinito*. È questa conciliazione di libertà e necessità nell'animo del protagonista e la conseguente esclusione di qualsiasi inessenzialità e casualità (anche grazie alla funzione anti-illusoria del coro)⁶⁹ a costituire l'essenza del tragico. È altresì necessario che il male commesso derivi non da un errore ma da una superiore necessità, dato che solo la punizione dell'incolpevole suscita, quale effetto catartico⁷⁰, il riconoscimento della libertà, e con ciò l'esplicazione della suprema eticità. È così ripetuta quasi alla lettera la dottrina già esposta nelle *Lettere* del 1795 (cfr. 1.4): «la concezione più nobile e la suprema affermazione della libertà consiste nel sopportare volontariamente anche la punizione per un de-

lito ineluttabile, in modo che la perdita della propria libertà attesti a sua volta proprio tale libertà, e nel perire rivendicando il libero arbitrio» (SW, V, 697). In altri termini, il tragico coincide con la scelta «sublime» del protagonista di trasfigurare la suprema sofferenza in suprema liberazione e suprema impassibilità, in una parola di riconoscere la necessità assoluta tanto dello svolgimento che, a differenza di quanto detto dell'epica, dell'inizio e della conclusione. La tragedia esprimerebbe perciò il culmine della razionalità estetica greca, «un compito geometrico o aritmetico risolto in maniera assolutamente perfetta e priva di fratture» (SW, V, 708), quanto meno in Eschilo e Sofocle, prima della caduta nella bellezza temporale ed effimera.

Se nella tragedia la libertà sta dalla parte del soggetto e la necessità dalla parte dell'oggetto, nella *commedia*, il secondo sottogenere del dramma (relativo a epoche democratiche ma meno etiche), i termini appaiono rovesciati. Il conflitto libertà-necessità assume qui il volto dell'assurdo, nel senso che oggettiva è la libertà e soggettiva la necessità. Di qui l'effetto comico, quella «libera alternanza di tensione e rilassamento» (SW, V, 712) che va ammessa ovunque sia capovolta una situazione di contrasto e si riesca a cogliere anche nell'infimo almeno un riflesso dell'ideale. Quando alla tensione per comprendere l'assurdità fa seguito il riso, è perché s'è capito che la vera necessità, ora mascherata da arbitrarietà, non può non annientare come destino ironico la particolarità spacciata per oggettività, ossia il carattere, soprattutto quello di personaggi pubblici resi simbolicamente universali (fig. 6, p. 133).

L'opposizione «formale» di antico (simbolico) e moderno (allegorico), che, come s'è visto, è lo sfondo dell'intera disamina schellinghiana, si ripete poi all'interno delle singole arti, ad esempio a) nell'opposizione già rousseuiana tra la *musica* melodica (o subordinazione di ritmo modulazione e melodia al ritmo) e quella armonica (o subordinazione di ritmo modulazione e melodia alla modulazione)⁷¹. Oppure b) nell'opposizione di stampo classicistico tra la *pittura* antica (o quella dei moderni che seppero ripetere la grandezza degli antichi: Michelangelo e soprattutto Raffaello) e quella moderna (le bambocciate, Hogarth e il calligrafismo olandese, considerati come vere e proprie «epidemie dello spirito»). Laddove la prima era dominata dall'elemento specificamente pittorico, che è il disegno, e dalla ricerca intimamente simbolica del-

Fig. 6



l'archetipo extrasensibile, della verità tramite l'apparenza, la seconda appare ai severi occhi di Schelling tutta intenta, mediante stratagemmi edonistici finalizzati al superfluo (eccessivo ricorso all'arbitrio della prospettiva, tanto più se aerea, gusto triviale per il «microscopico», colorismo effettistico, ecc.), ad assolvere un fine meramente realistico-illusionistico, con una formula, a fare (e senza neppure la maestria di base dell'arte antica) della verità solo una condizione dell'apparenza. Nel campo *plastico* l'opposizione si ripresenta c) tra la più raffinata colonna dorica e l'architettura che è moderna (il gotico) ma anche più primitiva, in quanto riferita senza mediazione trasformativa all'organismo vegetale, nonché tra uno stile scultoreo arcaico, ma caratteristico, per solito, anche degli antichi, tra i moderni, generalmente aspro e rigoroso,

conforme a una verità non empirica e poi confluito nel cosiddetto «grande stile» sublime proprio per la sua semplicità, e la soltanto superficiale graziosità sensibile di epoche più tarde.

Ma è soprattutto nell'*arte poetica* che va osservato il contrasto, in generale, tra la limitazione razionale o plasticità degli antichi e l'indefinitezza irrazionale dei moderni. Il fatto è che la Modernità è costretta a brancolare tra due deficit: possiede da una parte una materia eccessivamente grezza, dall'altra delle idee strutturalmente incapaci di in-formarsi in cose reali. Le sue forme poetiche lamenteranno, dunque, la mancanza, rispettivamente, di un'anima (alla stregua delle inespressive statue dei deserti arabici) o di un corpo. Scendendo nei particolari si può constatare, anzitutto, d) il contrasto tra la capacità di oggettività, pur nella libertà soggettiva, caratteristica della *lirica* repubblicana greca, che coincise con la massima fioritura della vita pubblica e con il supremo valore dell'amicizia virile, e la spiccata interiorizzazione riflessiva e perdita d'organicità della lirica moderna, cresciuta nel collasso della vita pubblica e della dimensione sociale, da cui l'unilaterale prevalenza dell'argomento amoroso. Quanto poi alla differenza e) tra l'*epos* antico e quello moderno, si vedrà che quest'ultimo è costretto, a causa della mancata naturalizzazione degli dèi, a servirsi del «miracoloso» cristiano, il quale — lo si è già ricordato — presuppone sempre un mondo scisso, infatti «nel meraviglioso poesia e prosa si mostrano in conflitto; il meraviglioso è tale solo rispetto alla prosa e in un mondo scisso» (SW, V, 671). Più in generale l'*epos* moderno (ma la critica investe già Virgilio) disattenderrebbe tutte le caratteristiche proprie dell'epica antica. Nella sua versione romantico-cavalleresca (il cui modello è Ariosto), infatti, esso perde l'oggettività antica, sostituendovi un'indifferenza («per il poeta è sempre come se nulla fosse accaduto»; SW, V, 672) non priva di malizia, e integrando l'esposizione di una materia più o meno universale con le riflessioni soggettive, se non arbitrarie, dell'autore. Altre conseguenze sono la caratteristica mescolanza di serio e faceto e l'adozione di un metro meno regolare e più individualizzante come la «stanza». È pur vero che il romanzo è nei suoi massimi esempi (*Don Chisciotte*, *Wilhelm Meister*) senz'altro superiore all'*epos* cavalleresco, dato che, pur non disponendo di una materia altrettanto oggettiva e inclinando al pittoresco e ai contrasti del dramma, possiede però una forma più indifferente, dovuta tan-

to alla narrazione in prosa quanto all'indifferenza ironica con cui è trattato il protagonista, ridotto a simbolo o nome collettivo. E tuttavia anche il romanzo autentico, abissalmente superiore a quel campionario psicologista e sociologico-nazionale che è il romanzo inglese, resterebbe, a differenza dell'*epos* antico, un esercizio più pittorico che plastico. La sua relativa forza mitopoietica e universalizzante, creata, come di consueto nella modernità, da un singolo genio anziché da un popolo, non va, ad esempio, al di là della raffigurazione del pur indiscutibile contrasto reale-ideale, manca cioè di un argomento che possa essere al tempo stesso «universale» e «nazionale», «popolare» e circostanziato (SW, V, 684), essendo il mondo moderno privo sia dell'interiore identità culturale, sia dell'identità situazionale da cui l'*epos* nasce. Ma la speranza resta: quell'Omero scelto come archetipo dell'*epos* e della mitologia e «che nell'arte antica venne per primo, nell'arte moderna verrà per ultimo e ne porterà a compimento l'estrema destinazione» (SW, V, 685). Infine, f) non vi sono dubbi circa la superiorità del *dramma* antico su quello moderno, il quale (soprattutto Shakespeare) mescola, ma senza pervenire a una vera sintesi, non solo verso e prosa ma soprattutto tragico e comico, tenta cioè senza successo di ridiventare *epos* (che è piuttosto la perfetta individuazione di tragico e comico). Esso fa coincidere il destino tragico col soggetto, e specificamente col carattere, indulgendo a volte alla rappresentazione della nemesi (elemento presente nella successione reale della storia) piuttosto che del destino. Dato che «coglie l'eterno non nella limitazione ma nell'illimitato, è troppo disperso nell'universalità» (SW, V, 723) e nella molteplicità, col risultato di privare la bellezza di quel carattere di semplicità e di «universalità concentrata» che ne garantiva nell'antichità il rigore simbolico. Senza dimenticare poi che, solitamente, gli autori di drammi moderni finiscono per concentrarsi più sui mezzi dell'azione che sull'azione stessa, né possono contare sulla sacralità della nazione. Quanto alla commedia, se quella aristofanea, esprimeva liberamente e quindi eticamente la mitologia della vita nella *polis*, quella moderna, ma già a partire dall'età romana, scadrebbe nella rappresentazione dell'insignificante vita privata.

La modernità, in ultima analisi, non sarebbe che imperfetta transizione all'opera collettiva dell'ultimo Omero. Il che risulta tra l'altro, com'è esemplare nel caso di Shakespeare, dall'attribuzione

alla poesia moderna di un'individualità (e non di un'opera) collettiva e di un intelletto infinito che interviene sul piano fenomenico come ragione. Lo stesso dicasi di Calderon. Nonostante egli possa esprimere, grazie al carattere intrinsecamente ancora mitologico del Cattolicesimo e della vita pubblica spagnola, la «ragione» e «il mondo assoluto stesso» all'interno di un argomento e una struttura non privi di necessità, non può, a un'attenta lettura, essere considerato più che il segno della «possibilità del pieno adempimento di questa attesa» (SW, V, 726), dell'attesa, cioè, di «un Sofocle del mondo caduto nella differenza, di una riconciliazione nell'arte caduta per così dire nel peccato» (SW, V, 726). Quanto alla commedia, il *Faust* è indubbiamente mitologico nella capacità di universalizzare la lotta condotta dal suo personaggio per accedere all'infinito, e supera per certi aspetti persino Dante nella realizzazione di «una commedia moderna composta nello stile più alto e a partire dalla materia complessiva offerta dall'epoca» (SW, V, 733). Eppure non può pretendere di anticipare il futuro, e quindi post-moderno, poema filosofico per eccellenza. Il migliore equivalente del dramma antico resta per ora, nella modernità priva di una vera vita pubblica, «l'ufficio divino», la funzione religiosa, insomma, come «dramma interiore e ideale» (SW, V, 736).

Anche dal punto di vista di una rilettura della filosofia dell'identità nei termini della *querelle* antico-moderno si può dire che convivano nella *Filosofia dell'arte* posizioni in parte contraddittorie e che costituiscono uno scoglio insuperabile anche per il più volenteroso degli interpreti. Da un lato, infatti, l'opposizione tra arte antica e arte moderna (due diverse configurazioni, ricordiamolo, dell'«unico e medesimo genio»; SW, V, 372) è dichiarata insensenziale, perché solo formale e relativa unicamente al lato storico dell'arte, tanto che la «costruzione» scientifica⁷² se ne occupa ma, come rispetto a ogni altro dualismo, solo in vista della sua eliminazione. E tuttavia questa opposizione, più di ogni altra, appare difficilmente eludibile. Se vi prescindessimo, tutto ciò che Schelling dice circa lo stato di decadenza in cui versa il Moderno e l'esigenza di una nuova mitologia rischierebbe di apparire una concessione, se non mistificante quanto meno superflua, alle «mode» filosofiche dell'epoca.

Possiamo tuttavia ora prescindere dalla struttura, imponente anche se non del tutto originale⁷³, della parte speciale della *Filo-*

safia dell'arte, per volgere nuovamente la nostra attenzione a un problema, assai più rilevante dal punto di vista estetico e filosofico, che abbiamo sfiorato ma lasciato sostanzialmente irrisolto a inizio di paragrafo: il vertice dell'arte consisterà nell'informazione dell'infinito nel finito (unità reale) che è dato riscontrare nelle arti figurative (cui corrisponde la filosofia della natura), oppure nell'informazione del finito nell'infinito (unità ideale) presente nelle arti della parola (cui corrisponde la filosofia idealistica)? Per esprimere diversamente, è la Niobe (il plastico per eccellenza) o Prometeo (il tragico per eccellenza) il vertice dell'arte, cioè la *plastica* in quanto «bellezza suprema nella morte» (SW, V, 625), che realizza o ha realizzato in una certa epoca della storia (dell'arte) proprio quella «massima quiete nella massima attività» (SW, V, 622) che il *Sistema* aveva innalzato a requisito fondamentale dell'oggetto artistico in genere, oppure è tale il *dramma*, più volte definito da Schelling come la manifestazione suprema dell'arte, e comunque superiore al figurativo già per il fatto stesso di essere un'arte della parola? La soluzione è tutt'altro che scontata, intanto perché si potrebbero per ottime ragioni porre le due forme d'arte sullo stesso piano, visto che la plastica e la tragedia esprimono entrambe in modo pienamente oggettivo (rispettivamente: nella materia e sulla scena) il loro oggetto, tanto più quando si veda il prestigio del dramma stesso nell'essere appunto «plastica vivente» (SW, V, 735). C'è però un'altra via: se lo specifico dell'arte consiste nell'identificare reale e ideale *nel reale*, il primato dell'*arte in quanto arte* (essendo il vertice dell'arte della parola qualcosa che va in qualche modo al di là dell'arte stessa) non può che essere attribuito alla plastica, che, sola, esprime in modo del tutto corporeo e pienamente fisico lo spirituale, meritando in modo speciale di esser detta sublime. Ne consegue, classicisticamente, che ogni arte autentica tende necessariamente al modello statuario. Il sogno schellingiano potrebbe dirsi, allora, quello di «una plastica parlante e [di] una poesia plastica» o di un «amplesso» fra poesia e scultura⁷⁴, che esprima nella quiete il conflitto e la dinamica interni e cioè la vittoria del divino sulle potenze negative del contrasto. Rafforza questa ipotesi una *legge* che merita una più attenta esegesi: «ogni forma d'arte corrisponde per parte sua a una dimensione, e in ogni forma d'arte è l'essenza, la sostanza, ciò che meglio corrisponde alla sua dimensione» (SW, V, 540). Il vertice di un'ar-

te – così la interpretiamo – andrebbe rintracciato nella categoria omologa alla sua collocazione nella serie artistica, così che ogni potenza ulteriore procede per così dire al di là dei limiti di pertinenza di quell'arte. Alcuni esempi ci sono ormai noti. Si è visto che l'essenza della musica, come unità reale della serie reale, è la categoria reale del ritmo, così come quella della pittura in quanto unità ideale della serie reale è la categoria ideale del chiaroscuro. Si potrà allora ben dire, estendendo questo metodo, che l'essenza dell'arte (dell'*arte in quanto arte*, ripetiamo) va cercata nell'arte che più di ogni altra esprime l'assolutamente ideale nell'assolutamente reale, nella scultura appunto.

Un problema di non meno ardua soluzione si affaccia a chi voglia riflettere sulla già citata concezione della Chiesa come vera opera d'arte della modernità, una tesi confortata dall'osservazione che l'unità simbolica di finito e infinito nel finito pertiene nel Moderno unicamente alla sfera dell'agire e precisamente dell'agire esterno e non solo mistico-interiore (di per sé im-poetico). Si tratta qui di un'anticipazione del posteriore trasferimento all'ambito religioso-sociale delle caratteristiche finora attribuite all'arte, oppure del riconoscimento di un primato simbolico della vita collettiva della Chiesa, ma relativo unicamente alla fase di transizione dall'arte antica all'arte del futuro? Schelling, lo sappiamo, non esclude che la modernità possa almeno tentare, mediante una conciliazione dei saperi del tempo, di anticipare l'ultimo Omero. Proprio questo è l'enorme merito e il valore archetipico della *Commedia* dantesca⁷⁵, «poesia della poesia moderna stessa» (SW, V, 687). Assolutamente unica, quest'opera è un vero e proprio mondo a se stante, una sintesi talmente organica di saperi e di generi artistici da esigere una teoria e una costruzione «fatte su misura», che sappiano appunto individuarvi, quale fulgido esempio della transizione tra antico e post-moderno nonché tra allegorico e simbolico-storico («allegorico nello stile supremo»; SW, V, 410), la profezia della futura unione mitologica di poesia e sapere. Tuttavia se l'*epos* antico, come s'è detto, presupponeva uno stato d'innocenza e di identità, quello futuro sarà autenticamente possibile solo in seguito al ricostituirsi di tale stato d'innocenza. Si tratta di capire, però, se questo stato finale avrà il carattere dell'epica o del dramma. Di primo acchito risulta impossibile che assuma la veste del dramma, dato che questo presuppone un «mondo scisso» di

contro all'*epos*, che invece «raffigura una condizione felice, un mondo indiviso in cui dèi e uomini sono tutt'uno» (SW, V, 702). E tuttavia è fuor di dubbio che, mentre l'*epos* raffigura da un punto di vista determinato, la tragedia mostra l'oggetto in maniera assoluta e in ogni suo lato, ossia «non significa solo i suoi oggetti ma li mette proprio dinanzi agli occhi» (SW, V, 707-708). Provvisoriamente si potrebbe risolvere l'intricata questione immaginando uno schema di questo tipo: laddove la forma suprema dell'*arte in quanto arte* è la scultura, l'*epos* (universale e speculativo) e il dramma sono le due forme d'arte cui spetta, rispettivamente, preparare nel presente (in parte necessariamente prosastico) e descrivere in quanto tale l'avvento della simultaneità escatologica.

Il precedente accenno alla Chiesa non è che uno dei molti esempi di una virtualità centrifuga delle categorie estetiche che conferisce una sfumatura in senso lato estetica all'intero sistema dell'identità, rendendo peraltro a volte difficile circoscrivere lo specifico contributo schellinghiano a questo ambito disciplinare. Un caso simile è quello prospettato dal tema, già presente nelle citate *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, dell'*arte storica*, cioè dall'invito a interpretare i dati storici non in modo arbitrario e fantastico, ma in quella stessa implicita identità di idealità e realtà (SW, V, 309), di necessità e libertà, altrimenti manifestata (ma su materiali di pura invenzione) dall'arte epica e drammatica. Nel riconoscere che i fatti storici sono espressione delle idee supreme e del destino, Schelling intende non tanto estetizzare a scopi compensativi una filosofia della storia rivelatasi deficitaria, come pure un autore come Marquard ha instancabilmente sostenuto, quanto sottolineare «il momento estetico – oggi si direbbe: narrativo – della storiografia», ossia il «racconto dell'accaduto alla luce di una prospettiva di senso»⁷⁶; un atteggiamento che andrebbe semmai più strettamente rapportato al progetto anche narrativo delle *Età del mondo*.

Assai più problematico è il caso della già accennata tesi dello *stato come opera d'arte suprema*, che compare per la prima volta nelle *Lezioni sul metodo dello studio accademico* (SW, V, 312) e trova ampia conferma nel manoscritto delle lezioni di Würzburg del 1804 (il già citato *Sistema dell'intera filosofia*) nonché nella parte iniziale degli *Aforismi introduttivi alla filosofia della natura* [*Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie*, 1806]. In un conte-

sto che, nonostante la superficiale assonanza con l'affermazione, centrale nel *Sistema* del 1800, dell'arte quale obiettivazione dell'intuizione intellettuale, e la ripetizione letterale della definizione dell'arte («contemplare l'infinito nel finito e nella piena comprensibilità del finito»; SW VII 142), più che mai legittima invece la nuova consapevolezza che il sapere può autonomamente accedere all'assoluto e quindi può servirsi dell'arte (posta ancora al di sopra della religione) unicamente in vista di una visualizzazione intersoggettiva (nuova mitologia) da cui possa emergere un'opinione pubblica, l'estetico, con tutto ciò che di organico e simbolico gli conferiva un primato, sembra emigrare nella direzione del politico. Ciò che valeva per l'arte in quanto tale, ora «retrocessa» a una delle tre parti basilari di una costituzione statale basata sulle idee (SW, V, 352; VII, 141), e che valeva anche per la Chiesa (SW, V, 293), concerne ora soprattutto la bellezza della vita pubblica e lo «spirito creatore» che si libra in un tale supremo organismo statale. Lo *Stato* di cui parla ora Schelling (SW, VI, 575-576) non è più semplicemente una costruzione empirica che, quale strumento e garanzia della libertà dei cittadini, agirebbe in maniera «negativa», cioè coercitiva e unilateralmente volta alla soddisfazione dei bisogni, ma una vera e propria «idea» della ragione, un supremo organismo nel quale ogni parte è mezzo e fine nel medesimo tempo. A questo Stato, in cui si avrebbe l'unificazione oggettiva di scienza religione e arte, può essere assegnata la posizione dell'assoluto apotenziale (cfr sopra, 3.2). Come gravità luce e organismo rappresentano le tre potenze reali di quell'unica sostanza infinita la cui espressione assolutamente apotenziale è l'universo (i corpi celesti e soprattutto l'uomo), così le tre potenze della serie ideale (scienza, religione, arte) trovano la loro perfetta obiettivazione (rispettivamente attraverso le leggi, la moralità pubblica e l'eroismo nazionale, la pervasività nella vita pubblica dello spirito creativo) solo nello Stato. Ciò che si ricava dalla precisa equazione schellinghiana – «ragione : sistema cosmico = filosofia : stato» (SW, VI, 576) – è che, come sul piano dell'apotenziale reale la ragione trova il suo corrispettivo oggettivo nell'universo, così sul piano dell'apotenziale ideale la filosofia (che è qui ormai scienza fattasi vita e totalità etica e non mera ricerca del sapere) trova il suo corrispettivo oggettivo nello Stato. Certo si potrebbe anche sostenere, coerentemente rispetto alla differenziazione semantica del termi-

ne centrale (*Kunstwerk*) già invocata per non spiegare in modo assolutamente anti-estetico certe parti della prima filosofia della natura (cfr. 1.6), che nel definire lo Stato come opera d'arte Schelling pensa non all'opera d'arte estetica ma, più genericamente, all'opera dell'abilità umana⁷⁷. È certo un soluzione legittima, che però, pur allontanando il rischio di riscontrare in Schelling l'apoteosi della famigerata estetizzazione della politica, in nulla modifica il sospetto che la filosofia dell'arte sia da ultimo sfociata in un'estetica universale, solo relativamente connessa all'opera d'arte tradizionalmente intesa.

3.7 Arti figurative e natura

Se abbiamo preferito non tematizzare il discorso *Sul rapporto delle arti figurative con la natura* [*Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807] in connessione con la costruzione delle arti figurative contenuta nella Parte Speciale della *Filosofia dell'arte*, è perché questa conferenza è tutt'altro che una semplice glossa della dottrina professata nei corsi di Jena e Würzburg. Di più: il *Discorso*, tenuto nel quadro dell'attività dell'Accademia delle Scienze di Monaco in occasione dell'onomastico del sovrano bavarese, segnala un ben preciso punto di svolta. È superfluo insistere sull'importanza e la notorietà di tale avvenimento. Se Schelling apparve ai contemporanei come il filosofo dell'arte, lo si deve più all'enorme impressione suscitata proprio da questo *Discorso* che alle poco note e a lungo inedite lezioni sulla *Filosofia dell'arte*. Tanto il contesto biografico quanto quello filosofico sono ora profondamente mutati, e ogni apparente approfondimento dell'estetica dell'identità va piuttosto considerato come un passo laterale nella direzione del suo superamento, o per lo meno, secondo un'indicazione risalente al 1802, come un approfondimento non dell'arte in quanto tale ma di qualche sua relazione secondaria. Il carattere circoscritto dell'argomento ha una sua giustificazione sul piano della filosofia della storia: «finché non sarà diventata un affare di tutto il genere umano o quanto meno di un'intera stirpe e l'uno-tutto di una nazione, la poesia viene presa in considerazione unicamente nei suoi rapporti» (SW, V, 108).

A parlare il linguaggio dell'estetica è, qui più che altrove, lo

Schelling filosofo della natura, attento a situare, anziché soltanto nell'anima, nell'essenza della natura, o meglio nel «legame attivo» o «centro vitale» di anima e natura, la «fonte originaria dell'arte» (SW, VII, 292), e nella fattispecie il vero modello dell'arte figurativa. Il contesto è facilmente riassumibile: poiché il nesso anima-natura rivela nelle arti del linguaggio una relativa preponderanza dell'anima (anima* = natura) e, viceversa, in quelle figurative una relativa preponderanza della natura (anima = natura+), è assolutamente necessario che soprattutto gli autori e i cultori della serie reale del mondo dell'arte dispongano di un'adeguata concezione della natura, che sappiano cioè trovare la corretta sintesi – giusta la già accennata opposizione di antico e moderno come natura e spirito – tra l'unilateralità con cui la Modernità «insegnava solo il segreto dell'anima ma non quello del corpo» e l'altrettanto unilaterale produzione antica di «corpi senz'anima» (SW, VII, 295). Il rito magico della Modernità è evidentemente fallito, giacché al semplice potenziamento della forma (il condizionato), magari mediante idealizzazione della natura (Mengs, Winckelmann), non ha fatto seguito l'apparizione dello spirito o essenza (l'incondizionato). Non resta, perciò, che percorrere il cammino di per sé terapeutico, significativamente auspicato anche dall'ultimo Winckelmann, *dall'arte alla natura*.

Ed ecco la torsione cui Schelling sottopone l'antico precetto della *imitatio naturae*. Lungi dall'imitare semplicemente la superficie, la «forma» della natura⁷⁸, e di una natura per di più svilita a inanimato «ricettacolo» delle cose, a vuota impalcatura di forme, e produrre così inevitabilmente «delle larve ma non opere d'arte» (SW, VII, 301), l'artista, pensato qui secondo le categorie dell'estetica plotiniana (*Enneadi* 3, 8: l'arte come imitazione non della realtà effettiva della natura ma dei *logoi* in essa attivi), deve piuttosto comprendere spiritualmente e imitare la produttività naturale, emulare cioè quella «sacra ed eternamente creatrice forza primordiale del mondo» (SW, VII, 293), o *natura naturans*, che della natura è l'«essenza», e che gli si manifesta solo quando vi abbia, in un certo senso, profuso il proprio spirito. La forma reale, dall'arte nient'affatto misconosciuta («come potrebbe essere reale qualcosa che fosse fuori dal vero?» SW, VII, 302), va pertanto superata in ciò che ha di inessenziale-temporale e poi riscoperta a partire dalla sua essenza. Questa è costituita dallo spirito e dalla «scien-

za attiva» che, immanenti alla natura ancorché inconsapevoli, ne garantiscono la conoscibilità (pensata, come si vede, sulla scorta di un presupposto empatico e dell'antico principio del simile che conosce il simile). Tale scienza o «ragione diffusa» (legame tra concetto-anima e forma-corpo), che l'artista soltanto, in qualche modo, porta a consapevolezza ed essoterizza, emulandone persino l'originaria commistione di conscio e inconscio, non è che la sapienza creatrice con cui l'intelligenza infinita lega tra loro forma e concetto (qualificato qui come «vivente» per distinguerlo da quello puramente riflessivo), corpo e anima, e della quale la «forma» e la «figura» non sono che i «simboli (*Sinnbilder*)» (SW, VII, 301). Anche nell'arte conta solo quella forma che dell'essenza non è nemica, che ne è anzi una creazione.

È proprio il suaccennato processo di superamento e riconquista della natura attraverso la temporalizzazione figurativa del suo nucleo ideale⁷⁹, attraverso una produttività analoga a quella naturale (*ars imitatur naturam et perficit eam*), il fulcro della presente riflessione estetica schellinghiana. Non è difficile, per gli apologeti dell'arte, leggersi la conferma del *primato (anagogico) dell'arte* in quanto produzione reale, o meglio in quanto produzione del produrre stesso⁸⁰. L'arte e solo l'arte sembra davvero corrispondere all'essenza produttiva e autoaffermativa dell'assoluto: «per essere tale, l'arte dovrebbe prima allontanarsi dalla natura e farvi ritorno solo nel suo compimento ultimo», più precisamente deve «allontanarsi dal prodotto o dalla creatura» e, passata «nel regno dei concetti puri», tornare alla natura, «rinconquistarla [la creatura; *N.d.A.*] con enorme tornaconto» (SW, VII, 301). L'arte compie perfettamente, secondo il modello dell'estetica antica, la forma mediante il suo stesso annientamento, conseguendo così quella sublime indifferenza della bellezza a cui il «caratteristico» (concetto liberamente mutuato da Goethe) contribuisce solo se annientato e superato, in un processo di mimesi di quel caos sovraformale che l'assoluto stesso è.

L'inclinazione gnostica che da qualche anno (almeno da *Filosofia e religione* del 1804) induce Schelling a degradare a «ombra vana» tutto ciò che nelle cose non è il concetto vivente e nell'arte si potrebbe (platonicamente) considerare come una sorta di non-esistente, sembra qui parzialmente messa a tacere. Si pensi all'insistenza sulla perfezione ascrivibile a ogni determinatezza formale

della natura, a ciò che, come individualità (è il «caratteristico» nell'arte), andrebbe considerato più come la capacità di darsi una propria misura che come una semplice ed esterna limitazione. La *forma come misura* è la condizione stessa della vita e del manifestarsi dell'illimitato, nient'affatto un'inaggirabile difettività. Il rifiuto del paradigma volto unicamente alla ri-spiritualizzazione di ciò che è passato per il sensibile porta Schelling, di contro al carattere univocamente discensivo della kenosi hegeliana⁸¹, a una legittimazione dell'arte fondata proprio sul suo carattere di corporizzazione (se così si può dire), di formazione o delimitazione sensibile del caos (sovraformale) rappresentato dall'assoluto sovra-sensibile. L'importante è che l'artista si dimostri, per così dire, all'altezza dell'*idea* che lo guida e sappia fare «dell'individuo un mondo a sé, una specie, un eterno archetipo» (SW, VII, 304), sappia, ripetendo microcosmicamente il processo anagogico in cui l'assoluto riflette se stesso attraverso la propria relativa estraniamento (vi abbiamo accennato a proposito della *Filosofia dell'arte*), prima calarsi senza remore nella materia – «come l'intera creazione è un'opera della massima estraniamento, allo stesso modo l'artista deve dapprima rinnegare se stesso e scendere nella singolarità, senza temere l'isolamento, né il dolore e neppure il tormento della forma» (SW, VII, 304) – per poi, come Dante pellegrino dell'Inferno, risalire alla luce. Fuor di metafora, egli non deve temere di cercare il proprio iniziale appagamento nella durezza e singolarità della forma, se vuole poi, placata la prima e cieca brama creativa, puntare alla mitezza che scaturisce dall'accordo del corpo (forma) e dell'anima della natura. Proprio questo accordo di «bontà morale» e «apparenza sensibile» nella «grazia» costituisce (principio intraestetico) il fulcro di ogni direzione nell'arte e (principio sovraestetico) lo strumento anamnastico che rivela come l'amore costituisca il legame tra tutto ciò che esiste, in particolare ciò che connette inscindibilmente l'essenza della natura e l'essenza dell'anima. È quanto si riscontra, sul piano della gerarchia naturale e artistica, nella prospettiva che risale i diversi gradi di manifestazione dell'essenza o, che è lo stesso, della bellezza, fin là dove, come nella figura umana, essa si esplica pienamente e non come singola «fulgurazione», non senza iterarvi il molteplice naturale a cui consegue e che illumina quasi ne fosse il «sole».

Nel sottolineare la necessità della forma per l'essenza viene a

giorno il modello nella cui luce bisogna intendere tanto il processo artistico quanto quello più generalmente creativo (divino e umano). È il modello della semina: la vita procede dalla morte del seme, qui nel senso che la bellezza della forma non è che lo «scheletro» che la bellezza suprema «respinge all'interno», la *base* (*Basis*) dalla cui consumazione si ottiene un frutto più alto (SW, VII, 307), secondo una dialettica (base-esistente) destinata a grande fortuna nel prosieguo dell'opera schellinghiana. È in questo stesso contesto che fa la sua comparsa una «nuova» concezione dell'anima: in quanto scienza, bontà e bellezza in se stessa e non semplice «facoltà», l'anima è ciò che garantisce all'uomo l'oltrepassamento della sua egoità, assicurandogli così un'apertura etica, conoscitiva e artistica prima impossibile, nonché un rapporto assai più distaccato, mediato unicamente dallo spirito, con la materia.

Ma il *Discorso* è anche una decisa riabilitazione della materialità delle arti figurative in un'epoca che assisteva alla loro profonda crisi di legittimità rispetto alla poesia. La specificità dell'arte figurativa, nel suo commercio con il molteplice naturale, consiste infatti nel rappresentare non solo la bellezza perfetta di una cosa, ossia quell'«unico istante di pienezza dell'esistenza» e di eternità (essenza = atemporalità) in cui una cosa è pienamente se stessa e al di fuori del quale ci sono solo il divenire e il perire (SW, VII, 303), ma anche «la propria base e, per così dire, la materia di cui si compone» (SW, VII, 308). Inequivoca e squisitamente intraestetica appare la risposta data poi all'annoso problema (come il Laocoonte insegna) del rapporto tra arte e passioni: la moderazione delle passioni non dev'essere mai un requisito preliminare della bellezza artistica, ma solo un suo risultato interno, e più precisamente la prova del felice dominio delle passioni da parte dello spirito e della natura dell'uomo (stadio inferiore), oppure da parte dell'anima (stadio superiore, rappresentato dal tragico). Si misura qui, in fondo, la differenza che passa tra la vittoria etica che si serve dell'inibizione e contrizione moralistica per salvaguardare dal negativo, e quella invece che, conosciuto il male e mostratane sempre la possibile insorgenza, lo supera in una direzione del tutto affermativa, segnatamente (nel caso dell'arte figurativa) mediante lo svincolarsi della grazia dal suo legame con l'esistenza sensibile, o, che è lo stesso, mediante la trasfigurazione della grazia ad opera dell'anima.

Apparentemente la valutazione delle arti figurative (se si fa eccezione per l'inspiegabile assenza della musica) non ha subito cambiamenti nel periodo intercorso tra le lezioni sulla *Filosofia dell'arte* e il *Discorso* monachese. Immutato risulta il primato della plastica (e quindi dell'Antichità) sulla pittura (il Moderno) e invariate le ragioni: solo nella plastica si ha il perfetto equilibrio di anima e materia, detto altrimenti la piena espressione dello spirituale sul piano assolutamente corporeo (divinità mitologiche) e la connessa moderazione delle passioni. Eppure nell'osservazione secondo cui la pittura, pur costretta a causa dei propri mezzi immateriali (luce, colore) a rappresentare non oggetti concreti ma pure immagini, si sentirebbe «in diritto di poter attribuire all'anima un'evidente preponderanza» (SW, VII, 317), cogliamo indubbiamente una diversa sfumatura del discorso. Alla moderna «rovina dell'arte», causata dal passaggio dal plastico al pittorico in tutte le sfere della rappresentazione (teisticamente connotata), è ora riconosciuta una maggiore centralità. Nel suo aprirsi all'illimitata universalità la pittura fa dell'anima «l'organo che subisce rivelazioni superiori» (SW, VII, 318); è il caso di Guido Reni, «il vero pittore dell'anima», con cui ha inizio «un nuovo anche se non superiore stadio dell'arte» (SW, VII, 320; corsivo nostro)⁸². Ed ecco, quasi fosse il testamento estetico di Schelling, una legge generale che mette conto citare per esteso: «certo, non ritornerà mai più un'arte che sia in tutti i suoi aspetti la stessa dei secoli precedenti; giacché la natura non si ripete mai. Non ci sarà mai più un Raffaello, ma vi sarà qualcun altro che saprà raggiungere la vetta dell'arte *in modo altrettanto originale*» (SW, VII, 328). Alla storia dell'arte spetterebbe dunque una sorta di orbita «periodica», per cui, raggiunto il proprio apice e subito decaduta, un'arte deve, per rinascere, «come ogni altra cosa vivente, partire dalle proprie origini [sulla base non di un'esplicita imitazione, ma di un'«educazione della propria sensibilità secondo lo spirito di quella stessa antichità»; SW, VII, 325, n. 1; *N.d.A.*] e, per ringiovanirsi in modo vitale, tornare ad esse sempre di nuovo» (SW, VII, 324). La rinascita presuppone il ritorno allo spirito delle origini, nel caso dell'arte figurativa la reimmersione, possibile perché già avvenuta nel Rinascimento, nell'informità e semplicità primigenia della natura. Il meno che se ne possa concludere è che il bello naturale, correttamente inteso, ossia a prescindere da superficiali mimetismi, è dun-

que tutt'altro che superato nell'estetica schellinghiana! Ogni arte deve mettere a frutto la propria «forza» specifica, ossia quell'entusiasmo (cfr. 1.2) che, articolato di volta in volta in maniera storicamente differente, è comunque alla base della «sensibilità» del tempo (che Schelling indica anche come «spirito» o «stato d'animo»), e della creazione artistica è invariabilmente il nutrimento e la ragion d'essere.

Comunque si valuti l'auspicio conclusivo della rinascita (soprattutto in Germania) di un'opinione pubblica che sia nuovamente favorevole all'arte e sappia, sulla base di criteri scientifici e religiosi inediti e nei quali è lecito sperare viste le novità rivoluzionarie avvenute sul piano della storia e della conoscenza della natura, dar vita ad un «gusto consolidato» e a nuovi «grandi temi» estetici (SW, VII, 327), è indubbio che per lo Schelling di Monaco l'arte non costituisce più un mondo a sé e neppure la cifra dell'universo stesso. È ridiventata, piuttosto, un mezzo in vista di altro, segnatamente lo strumento attraverso il quale si rende visibile l'anima nella e della natura. L'estetica «connaturale» abbozzata nel *Discorso*, il cui paradigma cioè non è la soggettività trascendentale, ma la natura in ciò che essa ha di ontologicamente resistente (si pensi al «caratteristico», inteso anche come dominio anti-stoico dell'*ethos* sul *pathos*) alla crescente artificializzazione del mondo, segna indubbiamente l'irreversibile passaggio «dall'idea classico-armonica a quella dinamico-caratteristica della bellezza»⁸³, e, con ciò, il volgersi di Schelling alla storia per nulla in alternativa alla natura, vista la riproposizione del bello naturale quale base del bello artistico. Eppure proprio per questo testimonia anche il trapasso dalla visione metafisica a quella politico-nazionale dell'arte (sebbene non nazionalistica, ma aperta al pluralismo delle nazioni). L'arte non vale per se stessa, ma come chiave ermeneutica della dinamica naturale e come simbolo della possibile socializzazione della rivoluzione intervenuta nel modo di pensare. Ancora un passo e questa appena relativa eterotelia, chiaramente attestata anche dall'avventurarsi di Schelling stesso nel *Discorso* e in brevi scritti coevi sul terreno, prima assolutamente proscritto, della semplice «teoria» dell'arte⁸⁴, sarà definitiva. Proprio la consapevolezza di dover promuovere un rinnovamento artistico, di riscoprire le fonti ormai inaridite dell'arte non solo per la riflessione, come già esigeva la *Filosofia dell'arte*, ma ora anche per la produzione arti-

stica in quanto tale, diventerà a pieno titolo il riconoscimento di un'impossibile principalità estetica, la riproblematizzazione della pretesa inservibilità e beata autonomia dell'arte (qualità, peraltro, a sua volta quasi per necessità dialetticamente strumentalizzabile in direzione utopica nella società della ragione strumentale). Il *Discorso* stesso va considerato, perciò, come l'inizio della fine (dell'interesse speculativo per l'arte), in quanto, come si è osservato icasticamente, per Schelling «nell'anno 1807 prevale già il passato, le cui ombre accompagnano il naufragare dell'arte moderna»⁸⁵. La sua rigenerazione avrebbe bisogno di idee che, purtroppo, sembrano radicalmente estranee al presente. Ma nel fatto stesso che l'arte per Schelling non sia (più) in grado di trasformare lo spirito del suo tempo, del cui grado di sviluppo appare anzi semplicemente l'esito, non si può non cogliere, già in atto, un esplicito ridimensionamento della portata ontologica dell'arte.

Capitolo quarto

L'ARTE È SOLO PER CHI È GIÀ FELICE:
PASSATO E PRELIMINARITÀ DELL'ARTE
(1809-1854)

4.1 «Tracce» estetiche: l'arte tra nostalgia e divina follia

È ben noto che, indossati i panni del segretario generale (e non, come spesso s'è detto, del direttore) dell'Accademia delle Arti Figurative di Monaco per un breve periodo (1808-1821), e poi quelli di «conservatore generale» delle collezioni scientifiche reali (1827-1841), Schelling «stranamente cessò di interessarsi specularmente dei problemi dell'arte»¹. Nonostante le «buone» intenzioni programmatiche, espresse nel breve resoconto *Sulla costituzione della nuova Accademia Reale di Arti Figurative di Monaco* [*Ueber die Verfassung der neuen königlichen Akademie der bildenden Künste in München*, 1808], di difendere questa accademia – al tempo stesso struttura didattica e libera società artistica, estranea all'influsso delle arti meccaniche – dall'opinione secondo cui le istituzioni promuoverebbero, in definitiva, sempre solo un'attitudine artificiosa ed esiti di maniera², Schelling non può non ammettere, come dimostra la stessa tutela statale delle arti, che «la sensibilità per esse e la loro consuetudine è scomparsa dalla vita pubblica» (SW VII 553). E con esse, si potrebbe aggiungere, anche l'interesse di Schelling! Per quanto ci si possa augurare che, grazie all'Accademia, «l'arte si fondi nell'essenza della nazione stessa e non rappresenti qualcosa di esterno e di totalmente estraneo alla vita e alla pubblica utilità» (SW, VII, 567), la protezione statale stessa è un indiscutibile indice di povertà. Infatti non sarebbe affatto necessaria «in un'epoca o in un regno in cui [fossero] numerosi gli artisti eccellenti, e dove l'amore per l'arte [fosse] sufficientemente grande da mettere ciascun famoso maestro in condizione di dar lavoro con le sue opere a un certo numero di scuole» (SW, VII, 555).

Prescindendo ora da queste e altre coeve riflessioni estetiche, dal cui carattere meramente istituzionale e occasionale trapela comunque l'intento di Schelling di far valere praticamente certe nozioni estetiche maturate in sede speculativa (si pensi, anzitutto, alla decisione di far tenere nell'Accademia lezioni di mitologia anziché di archeologia), quel che si tratta di spiegare è però il motivo profondo per cui, proprio nel momento in cui gli veniva riconosciuto di aver svolto un ruolo di primo piano nella riflessione sull'arte del decennio precedente, proprio nel momento in cui per alcuni sembrava aver trovato la sua più adeguata e congeniale collocazione istituzionale, Schelling abbia voltato «le spalle all'arte viva del suo tempo»³. È vero che sembra sincera l'ammirazione per il paesaggista Julian Anton Koch, e soprattutto profondo e motivato appare il legame di amicizia per il pittore Johann Martin Wagner raccomandatogli da Goethe, il solo artista tra i molti conosciuti con cui appare autenticamente in confidenza e al quale nelle proprie lettere si rivolge enfaticamente in italiano con espressioni come «Caro Maestro Giovanni» oppure «carissimo Pittore, fra Giovanni». Ma l'osservazione costante, secondo cui nel suo ambiente e nella sua epoca (l'affermazione risale al 1810) «ogni scintilla artistica viene necessariamente soffocata dalle forme convenzionali e da cose di scarso valore» (Plitt, II, 231), denuncia senza mezzi termini questa caduta d'interesse per l'arte, né sembra sopravvivere la speranza, ancora viva nel *Discorso* del 1807, che una rigenerazione delle idee possa contribuire alla rinascita dell'arte. Se il disinteresse per la «poesia» (come produzione-creazione) potrebbe spiegarsi, in un primo momento, anche con la progressiva assunzione di quella tradizione mistica e teosofica che era familiare a Schelling fin dall'adolescenza e tuttavia era stata tenuta a freno prima del trasferimento a Monaco, se non addirittura ritenuta, come nella *Filosofia dell'arte*, un ostacolo insormontabile per l'esoterismo artistico; se, cioè, è possibile che egli vedesse ora, anziché nell'arte propriamente detta, piuttosto nell'entusiastica visione teosofica, intesa come accesso privilegiato alla natura e alla storia di Dio, la condizione di possibilità dell'auspicato ritorno della filosofia all'oceano della poesia –, ebbene quest'ardita spiegazione perde ogni diritto di cittadinanza relativamente al periodo, posteriore alle *Età del mondo*, in cui Schelling, confinata in un passato

irredimibile ogni fantasticheria teosofica, svincola la categoria centrale di «estasi della ragione» da qualsiasi ipoteca mistica⁴.

La caduta d'interesse a cui si accennava⁵ investe ora persino l'arte antica (da sempre ritenuta superiore a quella moderna), da un certo momento in poi effettivamente considerata più per il suo contenuto strettamente mitologico che per il suo autonomo valore estetico⁶. La richiesta (sporta dal direttore Langer) di un ammonimento semiufficiale per una certa negligenza mostrata da Schelling nei suoi compiti istituzionali sembrò a molti riconducibile addirittura al suo scarso amore per l'arte! È come se, nella qualità di filosofo eletto a custode ufficiale dell'arte, egli considerasse il suo ruolo una semplice sinecura e si muovesse ormai solo più sulla difensiva, preoccupato più dalla sua nuova carica istituzionale oppure da quanto poteva minacciare l'originalità delle sue posizioni precedenti⁷, che dall'urgenza di approfondire ulteriormente il fenomeno dell'arte. Anzi, volendo leggere come un segnale di insofferenza già una confessione del 1807 («quante cose da molto tempo si sono sentite, pensate e dette dell'arte!»; SW, VII, 291), potremmo quasi pensare che Schelling fosse persuaso di aver dedicato in precedenza fin troppo tempo all'estetica, tanto più a fronte di un momento storico il cui problema più serio sembrava consistere più nel rinnovamento etico del popolo tedesco che nel culto della genialità estetica. Certo, l'arte ha ancor sempre il vantaggio «di darsi visibilmente», di fare in modo che «la perfezione sublime», che «nell'idea non potrebbe essere compres[a], in questa regione compa[ia] fisicamente dinnanzi agli occhi» (SW, VII, 292), ma i suoi cultori – si legga un'osservazione occasionale sulla poesia datata 1811, quasi presaga della posteriore e più nota diagnosi hegeliana sul prevalere della riflessione nell'arte contemporanea – sono fin troppo spesso appagati dalla propria sterile autoreferenzialità: quando «non sono veri poeti nati, fanno per lo più poesia sulla poesia» (SW, VIII 457).

Con le *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e gli oggetti che le sono connessi* [*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, 1809] cessano quasi del tutto i riferimenti espliciti all'arte, consegnata, pare, all'età degli dèi o degli eroi, a un'epoca, comunque, ancora dominata da «tutte le forze divine del fondamento» (da cui non verrebbe ancora «la vera e perfetta

unità» ma la «suprema glorificazione della natura nella bellezza visibile degli dèi e in tutto lo splendore dell'arte e della scienza ingegnosa»; SW, VII, 379). A ben vedere si sarebbe trattato di un fugace istante di bellezza prima del suo disfacimento a opera del male (causato dal rendersi indipendente del fondamento). La metafora influente con cui pensare a Dio non è più quella dell'artista o addirittura del bello assoluto, ma quella della persona, nella cui interna dinamica c'è posto (in linea di principio) anche per il male e l'imperfezione. Non è comunque agli sporadici riferimenti (cui si è già avuto occasione di accennare; cfr. 1.2) all'entusiasmo come principio agente di ogni arte e scienza che abbia finalità creative – il solo motivo in senso lato estetico ritenuto ancora essenziale anche per la filosofia (immaginazione e fantasia sono qui, infatti, prevalentemente considerate, giusta l'influenza teosofica, come la sede del peccato e, corrispondentemente, della punizione) – che una ricerca estetica dovrebbe a questo punto prestare attenzione, bensì all'enfasi che Schelling continua a porre sull'esigenza di dar vita a un *epos* filosofico o speculativo. Il *leit motiv* di una filosofia narrante che si dispiega in mito, più volte ricordato nel corso del presente lavoro, si esplica infatti massimamente, e nello stesso tempo si esaurisce, proprio negli scritti del periodo 1809-1815. È tentata qui con inaudita profondità la revoca del modulo idealistico in favore di una filosofia che, non potendo contare su rappresentazioni logicamente garantite se non al termine del suo percorso, si risolve in narrazione e mito (platonicamente inteso come sostituto dell'argomentazione in ambiti non regolati dal *logos*), che cioè deve narrare e sviluppare il proprio senso unicamente nel corso della narrazione stessa.

Tale utopia relativamente anti-dialettica si ripresenta, poeticamente trasfigurata, anche nel quadro di quell'esaltazione (malinconica!) del paesaggio che costituisce il fulcro del fascinoso dialogo, ricavato dal lascito manoscritto, il cui titolo suona *Clara ovvero sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti. Un dialogo. Frammento* [*Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch. Fragment*, 1811]. È probabilmente proprio l'agognata epopea speculativa ciò che si ha in mente accennando alla prossima grande poesia dei tedeschi, all'opera di artisti e scienziati che abbiano il coraggio di sottrarsi alle lusinghe della società e decidano di vivere, al di là di ogni convenzione

e nella più pura contemplazione monastica, «una vita veramente spirituale» (SW, IX, 24) e, com'è caratteristico del più autentico spirito tedesco, a contatto con la sola natura. Ma, pur a fronte di un tono genericamente poetico che permea l'intero dialogo, e il cui centro va forse rintracciato nell'impronta di sofferenza e di bella «rovina» che contrassegna la natura quale «forza piegata»⁸, Clara non offre, dal punto di vista estetico, che qualche occasionale suggerimento: si va dalla spiegazione delle attrattive del mondo sensibile nei termini del tentativo che le cose compirebbero di impossessarsi dell'uomo (SW, IX, 36), all'attribuzione alla musica del massimo rapimento spirituale (SW, IX, 99); dal riconoscimento che, come nell'arte e nella creazione divina, ovunque la perfezione s'identifica con la limitazione (SW, IX, 31, 97), all'inutilità dell'arte nel mondo (swedenborghiano) degli spiriti, essendo lì la comunicazione degli archetipi, scopo di qualsiasi artista, interiore e quindi del tutto indipendente da un sostrato e un'immagine materiali (SW, IX, 94, 101).

Due temi soltanto ci paiono meritevoli di una più precisa segnalazione. Anzitutto la giusticazione totalmente e soltanto terrena dell'arte, che, se per un verso costituisce un'esaltazione (di stampo evidentemente oetingeriano: la corporeità come *finis viarum Dei*) della funzione escatologica della corporeità, per l'altro certifica la funzione contingente e non assoluta dell'espressione artistica:

la libertà, in quanto tale, non è di questo mondo. Per questo coloro che si occupano del mondo la esercitano raramente o addirittura mai. Costoro devono dedicarsi all'arte piuttosto che alla libertà; infatti dove predomina risolutamente l'esteriore, ciò che vi è di più interiore deve, e tanto più quanto più è interiore, assumere la parvenza dell'esteriore, sembrare al suo stesso servizio *per poter essere tollerato* (SW, IX, 39, corsivo nostro).

Pur avendo la propria ragion d'essere nel dominio sulla terra dell'esteriorità sull'interiorità, l'arte che sia veramente tale offre già sempre, attraverso il suo corpo esteriore, il godimento della bellezza e di tutto ciò che è veramente interno, è già sempre uno strumento per trascendere la dimensione del piacere meramente sensibile ed esprimere (rendendolo tollerabile) l'interiore. Ma, come si diceva, nulla è più lontano da Schelling che la svalutazione ascetica della corporeità, come chiaramente risulta dal seguente

passo del frammento *La primavera* [*Der Frühling*], pensato come prosecuzione di *Clara*:

La quiete ultima dell'anima risiede soltanto nella compiuta esteriorità; come l'artista non si acquieta nel pensiero della propria opera ma soltanto nella rappresentazione corporea, e come chiunque sia infiammato da un ideale lo vuole manifestare o trovare in una figura corporeo-visibile, così il fine di ogni aspirazione (*Sehnsucht*) è la corporeità perfetta in quanto riflesso e controfigura della spiritualità perfetta (Wa, 274).

Il secondo motivo anticipa la poi frequente applicazione anche estetica della polarità essente/non-essente: nell'uomo come nell'opera d'arte «ciò che è delicato, spirituale, riceve [...] il suo supremo valore solo in quanto, pur commisto a un elemento barbarico che gli resiste, afferma comunque la propria natura. Laddove la dolcezza ha ragione della forza, ivi soltanto sorge la suprema bellezza» (SW, IX, 108).

Decisamente più rilevante il contributo esplicitamente estetico ricavabile dalle *Lezioni private di Stoccarda* [*Stuttgarter Privatvorlesungen*, 1810], tutto giocato appunto su un'applicazione della polarità essente/non-essente tale per cui il secondo termine indica, posto che ci si trovi in un quadro non patologico e deviato, unicamente la *base* o lo strumento dell'affermarsi del primo. È, ad esempio, nel contesto di una decisa riaffermazione dell'importanza della componente inconscia per la creazione artistica e più precisamente per la poesia, ancora una volta contrapposta esplicitamente all'arte in quanto lingua superiore e del tutto interiore (connessa, addirittura, in modo privilegiato al sonnambulismo), che Schelling specifica ulteriormente l'attività del genio, per la prima volta, tra l'altro, considerato dipendente, alla stregua della poesia e di ogni creatività, dal *genius loci*: «ogni interiore atto creativo» è ricondotto al processo, a tutti gli effetti alchemico, nel quale «la coscienza eleva dall'inconscio qualcosa che le è simile» (G, 79), innalza l'inconscio al conscio pur conservando il primo come «base». Le riflessioni sull'entusiasmo e sull'ispirazione che costellano tutto l'iter schellinghiano perdono ora la loro occasionalità, sintetizzandosi nella tesi secondo cui la platonica «divina follia» altro non sarebbe che un caso particolare di quella «follia regolata [...] dominata, trattenuta, ordinata» (SW, VII, 470) – necessaria (secondo il dettato aristotelico: *nullum magnum ingenium sine qua-*

dam dementia) ma mantenuta, pena la catastrofe, nello stato potenziale di non-essente – che è del tutto funzionale alla «sana», perché ininterrotta, connessione tra intelletto e anima (subordinazione all'anima delle due potenze inferiori: «spirito» e «animo»).

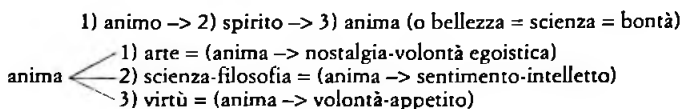
Quanto all'arte in senso stretto, le *Lezioni di Stoccarda* offrono, oltre ad alcune rapide puntualizzazioni sul secondo grado dell'istinto degli animali o «istinto artistico», ancora una volta riferito solo alla musica e all'architettura secondo l'insegnamento di Vitruvio, soprattutto un rilevante chiarimento in ordine alle ragioni non solo storiche e autobiografiche ma metafisiche del depotenziamento dell'arte nel secondo Schelling. Il contesto è la nuova teoria antropologica delle «potenze». Laddove l'«animo» e lo «spirito» riposano su una tripartizione interna, l'anima, in quanto elemento divino presente nell'uomo, non ha gradi, ma relazioni diverse con ciò che le è subordinato, ossia con l'animo e lo spirito. Ebbene, la prima e più bassa di queste relazioni, con il «lato reale delle potenze subordinate, quindi con la *nostalgia* e con la forza o volontà egoistica» (SW, VII, 471, corsivo nostro), è appunto l'elemento sorgivo dell'arte e della poesia. Tale legame di arte e nostalgia trova conferma nel nesso, accertato poco più tardi nel discorso sulle *Divinità di Samotraccia* [*Die Gottheiten von Samothrake*, 1815], tra la «fame» d'essere, che della natura è l'essenza nostalgica, e la figura di Persefone/Cerere. Come maga o, che è lo stesso, come artista, Persefone costituisce il «primo inizio della futura esistenza corporea [...], colei che tesse questo manto della mortalità e provoca l'illusione dei sensi» (SW, VIII, 355). A questo primo delinearsi del nesso arte-nostalgia, sul quale torneremo tra breve, si aggiunga che è all'«anima», in quanto elemento impersonale nell'uomo, che spetta propriamente la bellezza stessa (oltre che la scienza e la bontà), mentre allo spirito tocca unicamente la direzione, rischiosa e fallibile, alla bellezza. In breve, mentre *l'anima è la bellezza*, lo spirito può soltanto essere bello nel senso di desiderare di esserlo. Nella sua brama e indigenza erotico-demonica lo spirito sta all'anima (o amore) come la ricerca (evidentemente anche della bellezza) sta al possesso. In ogni caso, il meccanismo «terapeutico» è sempre lo stesso, e cioè il riconoscimento della necessaria compresenza e compenetrazione di reale e ideale, ossia del lato oscuramente nostalgico-egoistico e di quello rappresentato dal suo controllo da parte dell'anima:

nostalgia e forza egoistica sono propriamente lo *strumento* dell'arte. Qui esse si presentano totalmente libere, nella loro piena realtà, *ma subordinate all'anima* proprio come spetta loro essere. Ove manchi, da un lato la forza egoistica, e dall'altro una profonda nostalgia, nascono opere prive di realtà; ove manchi l'anima, opere prive di qualsiasi idealità. Ma il sommo nell'arte è la compenetrazione dell'ideale e del reale (l'opera d'arte totalmente ideale e tuttavia reale proprio come un'opera della natura – ritorno all'innocenza) (SW, VII, 471; corsivi nostri).

Lo scaturire da un certo rapporto dell'anima con le potenze subordinate alla sua disciplina, il principio oscuro delle quali è rappresentato dal materiale da cui, con effetto spersonalizzante, vengono tratte le creazioni dell'essere superiore, accomuna dunque arte, filosofia e virtù, ma anche inevitabilmente le separa. Si tratta in tutti e tre i casi di una plasmazione da parte dell'anima, ma nel primo essa s'effettua sulle sottopotenze reali (nostalgia, volontà egoistica), nel secondo su sottopotenze non solo diverse (sentimento, intelletto) – la simmetria non sembra questa volta del tutto messa a punto⁹ – ma anche certamente superiori, nel terzo sulle sottopotenze restanti (volontà, appetito) e, evidentemente, ancora superiori. Formalmente, quanto a oggettività, ossia a capacità di agire impersonalmente, arte, scienza-filosofia e virtù (le tre articolazioni dell'anima) sembrano effettivamente poste sullo stesso piano, il che non si può però dire delle sottopotenze che mettono rispettivamente in opera. E comunque più elevata dell'arte (nonché della filosofia e della virtù) è ormai la religione, in quanto azione del tutto irrelata e incondizionata dell'anima, che ha con i tre gradi precedenti solo un punto in comune. In sintesi, se l'arte somma è creazione dell'amore stesso e quindi dell'anima (di cui esso è l'essenza), nondimento nel suo riferirsi a qualcosa di inferiore e reale essa si svela senza dubbio subordinata, quanto meno, alla religione, appare cioè in tutto il suo carattere ctonio ed erotico (nient'affatto spirituale), in quelle sue «radici pulsionali» che la spingono a pescare «nella più abissale profondità dell'essere»¹⁰. Ne risulta uno schema di questo tipo, che modifica in profondità il primato dell'arte, come terza potenza della serie ideale (superiore a scienza e religione) che abbiamo visto ancora vigente negli *Aforismi introduttivi alla filosofia della natura* (SW, VII, 184) (fig. 7, p. 157).

Un'ultima osservazione sulle *Lezioni di Stoccarda*. Schelling chiarisce, ricorrendo per analogia alla contrapposizione tra poesia

Fig. 7



e arti plastiche, il rapporto tra il mondo degli spiriti e quello della natura, ossia tra un mondo privo di figure e tutto affidato all'intuizione interiore e uno abitato da figure visibili.

Il mondo degli spiriti è la poesia (*Poesie*) di Dio, la natura la sua arte plastica (*Plastik*). Nell'uomo sorge qualcosa di intermedio, e cioè un dramma visibile, poiché questo rappresenta al tempo stesso le sue creazioni spirituali nella realtà. Per cui la storia va vista soprattutto come una immane tragedia recitata sulla scena luttuosa di questo mondo, che vi mette a disposizione soltanto il palcoscenico, mentre gli attori, cioè i personaggi che vi vengono rappresentati, appartengono a un mondo totalmente diverso (SW, VII, 480).

La metafora pregnante del mondo come opera d'arte vale dunque ancora, ma è ora declinata (in un senso appunto sempre più metaforico) nel senso che la natura sarebbe la rappresentazione plastico-scultorea di una trama parallelamente rappresentata sul piano poetico-interiore di Dio nel mondo degli spiriti.

Molteplici e suggestivi, ma invariabilmente di valore solo occasionale, sono i riferimenti all'arte nei tre frammenti delle *Età del mondo* [*Die Weltalter*, 1811, 1813, 1815]. Si tratta per lo più di riferimenti analogici e strumentali, in cui l'arte e perfino certi particolari soggetti pittorici servono unicamente a chiarire qualcosa di extraestetico e di filosoficamente più generale. A mero titolo d'esempio citeremo qui la tesi, del tutto comprensibile nel quadro del ridimensionamento del ruolo dell'arte, dell'equiparazione tra artista e filosofo quanto a capacità sovradispositive («non il poeta soltanto, anche il filosofo ha i suoi rapimenti»; SW, VIII, 203), oppure la rivendicazione della capacità, tanto dell'arte che della scienza o filosofia, di pervenire alla natura gradualmente (dialetticamente) e perciò con maggiore consapevolezza della teosofia. O, ancora, l'attribuzione a poeti e artisti di una vera e propria capacità di generare qualcosa da essi indipendente (Wa, 55-56). Anche

in questo caso preferiamo, però, mettere l'accento su due motivi più centrali.

Ricordiamo anzitutto che proprio le *Età del mondo* rappresentano – lo si è detto varie volte – il supremo (e ultimo, in senso proprio) tentativo schellinghiano di precorrere, grazie ad una forma il più possibile oggettivo-genealogica, il sognato trapasso della filosofia da esposizione argomentativa a *narrazione epico-mitologica* o «favola», da sapere trascendentale a sapere pienamente oggettivo, con il quale bisogna intendere l'assorbimento del soggetto nell'automovimento dell'oggetto o Vivente originario, ossia una riunificazione del narratore e del suo materiale analoga a quella verificatasi nell'arcaica coscienza mitica. Certo, la narrazione filosofica è ritenuta pienamente realizzabile solo alla fine dei tempi, e non è ancora giunto il giorno in cui si possa abbandonare la ricerca per la visione e la pura narrazione¹¹, e tuttavia è anche irrimediabilmente trascorsa l'epoca in cui si poteva confidare nella forza rigenerante dei dialoghi socratici. Ciò che Schelling ha in mente è una temporanea e imperfetta via d'uscita da una filosofia che conosce solo concetti ed espedienti dialettici artificiali e soggettivistici, un progetto che arrischia in proprio una qualche forma di narritività storica (ermeneutica) sufficientemente omologa al «Dio che diviene», che non è più, significativamente, ragione assoluta ma «vivente originario». Volendo esserne la «biografia», il filosofare schellinghiano, pur respingendo la scorciatoia extrafilosofica rappresentata dall'immediatismo romantico e teosofico e non potendo non farsi carico (in attesa del per certi versi contraddittorio¹² ritorno escatologico al mito) della dialettica (intesa però qui solo come mimesi dell'interiore dialogo ermeneutico con cui l'anima esercita il proprio ruolo di *con-scientia* della creazione, da sempre coinvolta in essa), può ben dirsi «estetico» – perlomeno nel medesimo senso in cui poteva così definirsi l'utopia del *Programma di sistema*, della quale le *Età del mondo* possono legittimamente essere considerate l'ultima reincarnazione, con le parole di Schelling «un classico per questo modo di pensare»¹³. Il fine è infatti il medesimo: una comunicazione universale del sapere per via mitologica e, con ciò, una rigenerazione di quell'interdipendenza di scienza e religione che, sola, può eliminare la scissione tra pensiero e realtà, rifluendo così tanto profondamente nella vita da poter contare automaticamente su un consenso universale. Nell'utopia

di un'età dell'oro segnalata dalla piena oggettività della filosofia, metodica non meno che contenutistica, risuona con tutta evidenza la promessa dell'unica e assoluta opera d'arte, che *deve* esistere come archetipo di ciascuna singola opera, e della quale già nel sistema dell'identità si parlava, senza più confusioni con l'estetica della creazione in senso stretto, come della «poesia dell'assoluto stesso» (SW, V, 667). Al «poema didascalico» o poema cosmico (si ricorderà la costante metafora dell'oceano della poesia) dovrebbero tendere, in uno con l'imperscrutabile «economia» divina, la filosofia e l'arte moderne, impegnandosi a vincere lo strapotere della «prosa» e, in ciò, lo stigma della deiezione che grava sul mondo dell'allegoria. Esattamente come al poeta moderno si chiedeva di allestire il terreno neomitologico di cui si sarebbe in seguito nutrita la poeticizzazione dei saperi, dal filosofo si pretende ora che perlomeno tenti la narrazione filosofica dell'assoluto, nella cui piena identità di forma e contenuto si può leggere una vera e propria «assolutizzazione del concetto classico dell'opera d'arte (o dell'opera in generale)»¹⁴.

Altrettanto rilevante dal punto di vista estetico è la spiegazione offerta nelle *Età del mondo* dell'articolarsi delle potenze e quindi del passaggio dall'inerte e circolare indifferenza della natura (anche la «natura» in e di Dio) alla progressione lineare, dalla brama egoistica all'aspirazione. È infatti solo attraverso una sorta di *contemplazione* (nel senso plotiniano della *theoria*) della pura libertà e spiritualità del Superessente in quanto volontà non volente, che si ha, evidentemente in relazione alla qualità della visione conseguita dai principi, la sottomissione della natura o necessità di Dio (in quanto «essere», ossia non-essente) a *sub-jectum*, a «materiale di realizzazione» (SW, VIII, 240) dello spirito puro e libero (in quanto «essente»). È con questa rinuncia dei principi a essere tutti la medesima cosa, vale a dire l'essente, che si ha la produzione dello «spazio». La caotica indifferenza originaria diventa cioè cosmo e figura, secondo un meccanismo già sperimentato nelle *Lezioni di Stoccarda* e secondo il quale il terzo principio (l'anima universale), il più prossimo al divino, sta al secondo (spirito) come il secondo sta al primo (animo). Ne viene una sorta di «filosofia dell'espressione», basata sul riconoscimento che l'inesprimibile della prima natura diviene esprimibile (forma e figura), diventa vera e visibile immanenza, solo mediante la contemplazione di un espri-

mente necessariamente trascendente¹⁵. È in un certo senso una forza analoga alla «saggezza artistica» ciò da cui si generano, in modo insieme vincolato e libero, le forme, che ne sono l'involucro esteriore e fungono in qualche modo da attestato del grado fin lì raggiunto di liberazione dell'essenza più interna.

4.2 Arte e malinconia

Si è già avuto modo di notare, a conferma dell'avvenuto distacco interiore dall'arte, che il «secondo» Schelling sembra occuparsi dell'arte (in specie di quella antica) solo dal punto di vista erudito-antiquario, una prospettiva del resto in qualche modo obbligata per l'incarico istituzionale che ricopriva. Ne sono una riprova le *Osservazioni di storia dell'arte sul resoconto di Johann Martin Wagner sulle sculture di Egina* [*Kunstgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke*, 1817]. Pur suggerendo *en passant* l'idea che possa esservi una storia dell'arte non esteriore ma interiore (che avrebbe trovato, chissà perché, un terreno particolarmente propizio in Baviera), tali *Osservazioni* mirano piuttosto a correggere il pregiudizio storiografico di una dipendenza dell'arte greca da quella egizia. Vi si può leggere l'ennesima conferma della tesi per cui l'arte dei greci, a differenza della filosofia, introdottasi per così dire da Oriente (principio ideale e cristiano *ante litteram*), sarebbe stata il loro specifico contributo (realistico) alla civiltà occidentale. Perché mai, allora, gli storici avrebbero notato una così estesa somiglianza tra l'arte eginetica e quella egizia? La risposta è semplicissima: se è universalmente vero che proprio le cose più differenti debbono essere state simili al principio, le due forme d'arte sudette possono ben dirsi suscitate dalla medesima «forza formativa», e tuttavia sfociare in un esito profondamente diverso, come dimostra il fatto che l'orientamento mimetico-illusionistico dell'arte eginetica non si ritrova affatto in quella attica, rivolta piuttosto all'ideale¹⁶. Che nella tragedia attica esse si siano scoperte solidali non toglie che in un primo momento arte eginetica (dall'astratto al concreto) e arte attica (idealizzazione) abbiano dovuto svilupparsi in una posizione di autonomia e complementarità, conformemente alla legge naturale che vuole la perfezione rag-

giungibile solo attraverso lo sviluppo separato degli opposti (regola di ogni polarità: poesia-arte, esoterico-essoterico, ecc.). Solo a partire dall'originario «pieno equilibrio» (SW, IX, 161) dell'arte greca, scissa in una direzione naturalistica e in una anti-naturalistica, poteva configurarsi il classicismo attico di un Fidia (ma anche di Eschilo e Sofocle), ovvero la capacità tipica dell'arte classica di non superare con l'idealizzazione la natura, ma di oltrepassarla mediante il suo approfondimento.

Di ben altra importanza sono le indicazioni, che si possono ricavare dalla lettura delle cosiddette *Lezioni monachesi* o *Sulla storia della filosofia moderna* [*Zur Geschichte der neueren Philosophie*, 1827], circa la posizione occupata dall'arte nel sistema del «secondo» Schelling. Non ci fermeremo naturalmente su quanto Schelling ha modo di osservare, retrospettivamente, sul ruolo assegnato all'arte nel *Sistema* del 1800, né sulla ripetizione di alcune tesi centrali (tra cui l'attribuzione della piena genialità all'assoluto stesso), semmai su alcune rilevanti integrazioni alle tesi della *Filosofia dell'arte*. Già sappiamo che l'arte plastica segna il culmine del rapporto dell'arte con la natura, in quanto costringe la materia ad «essere l'espressione dello spirito, anzi delle idee supreme stesse» (SW, X, 118), e che, di converso, la poesia, e più precisamente la tragedia come arte suprema¹⁷, è il culmine del rapporto dell'arte con la storia. L'oscillazione della *Filosofia dell'arte* nell'attribuire alla poesia o alla scultura il primato nell'arte appare a questo punto decisamente messa da parte. La poesia è superiore all'arte figurativa perché il soggetto supremo vi si manifesta in quanto tale, ossia come spirito, ma, nel contempo, anche perché vi esercita il proprio potere di creare la materia stessa. È certo, invece, che Schelling non aveva mai esposto così esplicitamente (hegelianamente, è il caso di dire) i rapporti tra arte, religione e filosofia, ossia tra le «tre sfere dell'attività umana nelle quali soltanto lo spirito supremo si manifesta in quanto tale» (SW, X, 119). All'assoluto, al Dio pienamente determinato che è il «Signore» dei due lati dell'universo (mondo reale e mondo ideale, natura e storia), ma anche colui che li unifica subordinandoseli, è ora considerata adeguata solo la filosofia. Se l'arte è «quanto vi è di più oggettivo nell'attività umana» e «la religione ne è il lato soggettivo», è l'attività filosofica, soltanto, quella che «unisce in sé l'oggettivo dell'arte e il soggettivo [...] della religione» (SW, X, 118-119). Solo la filosofia, per

un verso, ripete ordinatamente il cammino (oggettivo) della creazione senza arrestarsi ad alcuno dei suoi stadi, mentre per l'altro risoggettivizza ogni cosa, rimette ogni reale al soggetto (o spirito) supremo. Il testo, pur attribuendo a tutte e tre le sfere una genialità divina, non lascia dubbi né sul primato della filosofia in qualità di conciliazione suprema, né sull'identificazione dell'arte solo con il regno dell'oggettività.

Ma l'indicazione più suggestiva e foriera di sviluppi concerne l'intimo *nesso tra arte e malinconia*, ammesso come s'è visto quanto meno a partire dalle *Lezioni di Stoccarda* (arte-nostalgia), e attestabile anche in alcuni passi della *Esposizione dell'empirismo filosofico* [*Darstellung des philosophischen Empirismus*, 1830] e della *Filosofia della rivelazione* [*Philosophie der Offenbarung*, 1854]. Non è certo questo il luogo per trattare esaurientemente un tema che, come la malinconia, sembra essere essenziale per comprendere l'evoluzione sia della teoria che dell'esistenza stessa di Schelling, in specie dopo la scomparsa dell'amata Caroline¹⁸. Ci basterà comprendere se e come il riconoscimento di quel nesso, che svolgeremo brevemente nel suo senso filosofico-naturale e antropologico-temporale, possa fornire qualche informazione sull'ultimo riposizionamento dell'arte nel quadro del sistema delle potenze.

Dal momento che mette in attività «quanto vi è di più oscuro e perciò di più profondo nella natura umana [...] che è, per così dire, la forza di gravità interiore dell'animo» (SW, VII, 465), la malinconia sembra indicare una stasi del potenziamento, una sorta di appesantimento della prima sottopotenza reale (la nostalgia) della prima potenza reale (l'animo). Questa interruzione della processualità mostra, nel quadro della psicologizzazione e teologizzazione del cosmo caratteristiche dello Schelling intermedio, rilevanti analogie sia con l'eventuale chiudersi egoistico di Dio su se stesso, la cui «fonte di tristezza», peraltro, non si realizza, ma funge solo al conseguimento dell'«eterna gioia del trionfo» (SW, VII, 399), sia con la funzione cosmica della gravitazione. Il legame della «malinconia» come peso dello spirito con la «gravità» come peso fisico, addirittura lampante nella lingua tedesca (*Schwermut* e *Schwerkraft*), va considerato tutt'altro che puramente metaforico. Schelling accentua qui semplicemente un'idea che percorre tutta la sua produzione e che va fatta risalire al precoce riconoscimento che un'unica struttura profonda regge la produttività naturale e la

produttività spirituale. La gravità svolge nella natura la funzione indispensabile di conciliare e mitigare l'antagonismo delle forze impedendone il distacco da un'unità centrale, ossia di circoscrivere ogni processo morfologico in una struttura di compromesso, strappata per così dire all'altrimenti infinita e non assoggettabile energia del puro autopotenziamento. Eppure può ben essere detta il dolore della natura, dato che simboleggia l'indissociabilità del superiore dall'inferiore, della luce dall'oscurità. Ebbene, basta pensare, in campo artistico, al già ricordato necessario processo di autolimitazione dell'idea nel dolore della forma, all'indubbia presenza nell'arte del medesimo antagonismo tra forza autopotenziante e forza strutturante (e, nel linguaggio, tra vocali e consonanti), perché l'analogia salti agli occhi e si possa addirittura sostenere che «l'arte è, nei suoi prodotti, la rinascita della sofferenza della natura nello spirito»¹⁹. Il dolore-gravità è dello sviluppo l'inaggirabile presupposto: esattamente come solo la gravitazione fissa il posto di ciascuna cosa nell'universo, oppure come solo il «fondamento» è condizione tanto del bene che del male. Unicamente l'attraversamento dell'Inferno dantesco garantisce la salita al cielo. Tutto sta nello sporgersi verticalmente sull'inferiore.

È appunto la consapevolezza che qualcosa di subordinato (la condizione) può rendersi indipendente e attrarre così tutto verso il basso ad attestare la simpatia che lega l'uomo alla natura, entrambi oscurati dal velo di malinconia gettato con la caduta su tutta la creazione, e perciò catapultati, in quanto estromessi dal centro, su un'inaggirabile «via di dolore» (SW, X, 266). Eccoci al punto: laddove alla filosofia, che retrocede correttamente a non-essere l'essere globalmente infelice che troviamo impresso su ogni aspetto della natura e del mondo animale, è ora riconosciuta una superiore missione soteriologica, all'arte e soprattutto alla plastica (antica) si attribuisce unicamente la funzione, squisitamente preparatoria rispetto alla filosofia, di nobilitare con la malinconia le sue grandiose creazioni. Nient'affatto allegra e spensierata, come ama presentarla un certo Romanticismo superficiale, e tuttavia senza neppure mai scadere nel triviale sentimentalismo, l'arte antica ricorreva, per conseguire la stessa catarsi erroneamente considerata inerente alla sola arte tragica, a una «sublime malinconia», consistente ad esempio nel fatto che «le più nobili creazione dell'antica arte plastica [...] sono rappresentate come se consideras-

sero, per così dire, il loro essere come non-essere» (SW, X 268). Nobilitando e sacralizzando la bellezza dell'arte proprio grazie alla paradossale unione di un elemento profondamente tragico e dei più sfrenati piaceri (SW, XIII, 511), lo spirito ellenico si mostra profondamente animato da una sorta di «segreto dolore», ossia dalla coscienza della propria peculiare posizione di transizione tra una religione sensibile, dotata di una bellezza illusoria, e una futura religione spirituale. La certezza che

tutto questo splendore un giorno si dissolverà, che tutto questo bel mondo dell'apparenza in avvenire sprofonderà e farà posto a una chiarezza superiore e non ingannatrice [...] spiega quella malinconia che pervade quasi fosse un dolce veleno le opere più eccellenti degli Elleni, in specie quelle dell'arte figurativa, nelle quali addirittura la massima grazia e vitalità pare essere permeata dal dolore dell'insuperabile finitezza della sua esistenza e sembra compiangere silenziosamente la propria caducità (SW, XIII, 511-512).

Ma torniamo alla spiegazione antropologica del nesso arte-malinconia. La prima conclusione che se ne può trarre è che entrambe vengono rinviate alla sfera pre-personale e pre-conscia (cioè prespirituale) dell'uomo, che è poi quella più facilmente soggetta alla perversione morale o patologica. Quando la «sana» linea continua del «potenziamento», infatti, incontra un'ostruzione, dà origine a una temporalità alienata, alla nefasta e regressiva circolarità simboleggiata dalla «ruota della natura» o «della nascita». Ma la malinconia, intesa come la vittoria patologica, all'interno dell'animo, della nostalgia sul sentimento, sarà solo la forma degenerativa dell'arte stessa, il suo eventuale fallimento nel processo di subordinazione della nostalgia e della forza egoistica all'anima, oppure la melodia che l'accompagna anche quando le riesce l'opera di trasfigurazione della natura cui è chiamata? Come al solito, in Schelling, essendo una medesima radice a poter generare il positivo o il negativo, si possono accettare entrambe le tesi. Si può cioè ammettere che ciò che minaccia l'arte è quello stesso indebito attualizzarsi (farsi essente) del «fondamento» o della «base» in cui, più generalmente, si può identificare il male (in tutti i suoi sensi), quello sguardo all'indietro che, impedendo la netta separazione tra passato e presente e con ciò la trasfigurazione dell'inferiore, può sfociare nell'autodistruzione incarnata dall'angoscia, assurta a

«sentimento fondamentale». È in questo senso che Schelling può dire suggestivamente che «il sentimento è una cosa magnifica quando rimane sul fondo e non invece quando viene alla luce, quando vuole farsi un essere e dominare» (SW, VII, 414). D'altro canto, però, è sufficiente la possibilità minacciosa della regressione per suscitare in ogni essere una costante sfumatura malinconica, per rendere avvertibile quello che per d'Alembert era un universale *malheur d'être*.

Latente anche nei periodi di bellezza e felicità a causa della sua inestricabile fusione con l'esistenza stessa, la malinconia diventa virulenta, senza neppure poter contare su una copertura estetica, nell'età moderna in seguito alla degenerazione dei rapporti tra uomo e natura. La gerarchia di bello artistico e bello naturale, invece, non ha qui subito modifiche, ma la superiorità dell'arte è riconducibile a mere ragioni espressive. Come Schelling afferma in modo a dir poco commovente, «noi possiamo lamentarci, ma la natura soffre in silenzio e può comunicare con noi solo mediante segni e gesti. Quale silenziosa malinconia pervade molti fiori nella rugiada del mattino e nell'impallidire dei colori verso sera» (SW, IX, 29). La radice malinconica dell'arte non riguarda dunque unicamente i Greci, ma vale per l'arte in quanto tale in ragione del destino che accomuna uomo e natura. L'arte è costantemente irretita dallo spettacolo del passato (o della natura) e della sua tragica bellezza, anzi, è solo se succhiano il «dolce veleno» universalmente versato dalla malinconia della natura, che nello stesso tempo seduce e tacitamente rimprovera l'uomo, che gli artisti e i poeti riescono a suscitare un certo interesse per le loro opere. La natura è certo adorna di bellezze, ma «ciò accade inutilmente. Va paragonata a una sposa perfettamente abbigliata, il cui promesso sposo morì prima del matrimonio» (GpP, 480). Di qui l'amara considerazione che «la terra intera è un'unica grande rovina, in cui gli animali soggiornano come dei fantasmi e gli uomini come degli spettri, e in cui molte forze e tesori nascosti sono come imprigionati da forze invisibili e dall'incantesimo di un mago» (SW, IX, 33). All'arte manca (sempre o soprattutto in età moderna?) appunto questo talismano, che salva e guarisce riconvertendo la vettorialità perversa, che pure non va misconosciuta, dato che «chi pensa di conoscere il principio buono senza quello cattivo, è prigioniero del peggiore degli errori, perché, come nel poema dantesco, anche

nella filosofia la strada verso il cielo si apre solo attraverso l'abisso» (SW, VI, 43). Quel talismano è evidentemente ritenuto ora in possesso della sola religione filosofica. L'arte è qualcosa di passato, ma (a differenza di quanto vale per Hegel) lo è perché indugia nella rappresentazione dell'irredento passato naturale, perché sprofonda sempre più in quella malinconia che, mitigata e redenta, ne costituiva un tempo la principale attrattiva.

Solo sulla scorta di questi elementi di antropologia speculativa si spiegano adeguatamente alcune note affermazioni, normalmente ritenute di valore superficialmente autobiografico, sul rapporto tra l'arte e la condizione dell'epoca di cui è l'espressione. Si tratta di dichiarazioni, la cui iniziale occasionalità (il loro primo contesto è, per quanto ci consta, un discorso tenuto all'Accademia delle Scienze di Monaco del 1836) ci pare pienamente riscattata dalla loro riproposizione letterale nelle molto meno convenzionali lezioni sulla *Filosofia della rivelazione*. La domanda è ancora apparentemente quella del periodo jenesse: spetta alla filosofia, sconsolatamente consegnata a un susseguirsi «edipico» di sistemi tra loro in conflitto, riconciliare i contrasti del nostro tempo, o «non bisognerebbe attendersi piuttosto dalla poesia la salvezza e il riordinamento dell'epoca» (SW, XIII, 11)? Ma ben diversa è ora la risposta. Lungi dall'essere lo strumento creativo di trasformazione della condizione storico-culturale di un popolo, l'arte viene qui presa in considerazione unicamente in quanto suo effetto (uno snodo che già il *Discorso* del 1807 preannunciava). La poesia, infatti, presuppone «un'epoca felice [...] pacificata rispetto a tutti i suoi interessi essenziali», ne è per così dire «il prodotto naturale» (*ibid.*), ma di certo non la causa. Parafrasando Schiller, Schelling afferma infine lapidariamente che «la poesia è per coloro che sono felici» (SW XIII 12), e perciò «non per coloro che sono profondamente infelici, interiormente lacerati» (SW, IX, 476). «Ma dove sono questi felici in un'epoca che, in discordia col suo passato e col suo presente, non sa aprirsi una breccia in un'epoca diversa, nel vero futuro?» (SW, XIII, 12), e che, come e più delle epoche precedenti, offre di sé uno spettacolo tanto sconsolante da suggerire una sensazione di universale perdita del senso. Qual è dunque il ruolo dell'arte di fronte alla «infelicità di ogni essere» (SW, XIII, 7)? Pretendere di aggirare questo epocale stato d'animo, indotto, riassuntivamente, dall'autonomia assiologica guadagnata dalla vi-

ta terrena e dal progresso delle arti e delle tecniche rispetto a età più ristrette ma forse per questo anche più felici, non sarebbe che vuoto estetismo, libertinismo spirituale, ossia un agire in nome della mai abbastanza criticabile presunta genialità morale, già nello *Scritto sulla libertà* di fatto criticata con accenti che rimandano da un lato all'*eros* platonico e dall'altro alla posteriore critica kierkegaardiana della «vita estetica»²⁰. La pretesa di quella moralità, che ritiene di poter prescindere dal rigore dell'«intenzione» e di poter ridurre bontà e giustizia a una questione di «gusto» (Schelling allude probabilmente a Herbart), di fare a meno dell'amore divino e della bellezza divina, non è altro che una «anima bella», «una fioritura sterile che non produce frutti» (SW, VII, 393-394). L'arte (di oggi) può interessare solo a chi è (già) felice, chi, cioè, non ha bisogno di vedere realizzata quella trasfigurazione del dolore universale che dell'arte (in generale, come ora risulta) è il compito specifico. Non può (non deve), pertanto, interessare a nessuno, giacché, com'è implicito nell'ipotesi dell'irrealtà da cui Schelling ha preso le mosse, la felicità può (per il momento) darsi solo come frutto di un'autoillusione e di una comprensione del tutto superficiale della realtà.

4.3 L'origine non poetica della mitologia

Il suddetto ridimensionamento del significato dell'arte, difficilmente riconducibile in un filosofo della tempra di Schelling a un occasionale e provvisorio disincanto, può anche spiegarsi sulla base del rifiuto della tesi, ben salda invece nell'epoca jenese, dell'identità di poesia e mitologia. Già ritenuta ermeneuticamente dubbia nell'erudito saggio sulle *Divinità di Samotracia*, in quanto dissolverebbe in un superficiale gioco della poesia il legame che sussisteva tra politeismo e monoteismo (più precisamente, l'identità dei molti dèi e dell'unico Dio) (SW, VIII, 363), la considerazione rigorosamente estetica (poetica) del mito va incontro a una definitiva smentita nella *Introduzione storico-critica alla filosofia della mitologia* [*Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, 1842]. Che «le rappresentazioni mitologiche siano state prodotte [...] solo per soddisfare un impulso inventivo di tipo poetico» (SW, XI, 11-12) è, infatti, solo la prima delle «possi-

bili» spiegazioni della mitologia. Schelling vaglia tali ipotesi, procedendo per esclusione – *dal basso verso l'alto* e non più, come pretendeva il modello evidentemente ripudiato della «costruzione», dall'«idea» della mitologia verso il basso²¹ – fino alla sola ritenuta pienamente adeguata. La concezione dell'origine poetica della mitologia è comune, naturale e innocente finché si vuole, ma completamente falsa, perché cerca la verità del mito (che, tra l'altro, è ora inteso da Schelling nella sua universalità, al di là di ogni pregiudiziale «grecomania») in qualcosa di diverso dal mito stesso, cadendo in un allegorismo (evemerismo, personificazione di eventi naturali) che del mito disconosce la tautegoricità. È, al contrario, parzialmente accettabile quando si limita a segnalare un rapporto di contemporaneità tra i due ambiti (perlomeno nel caso dei Greci e degli Indiani, i soli a disporre di una «poesia creatrice»). Teogonia e poesia non sarebbero che «la comune e simultanea conclusione di uno stato antecedente, uno stato di involuzione e di silenzio» (SW, XI, 19), nel quale, soltanto, trova il proprio terreno sorgivo l'originaria coscienza mitologica.

Proprio come l'interpretazione allegorica della mitologia presuppone necessariamente una già esistente mitologia, così l'*invenzione* poetica non poteva essere priva di presupposti²², doveva contare, quanto meno «caoticamente, in un'oscura consapevolezza» (SW, XI, 15), su un preesistente mondo degli dèi, al quale sarebbe mancata solo una configurazione definitiva. Non comprendere ciò e affrancare quindi il mito dalla sua necessità, misconoscendo quell'illibertà della coscienza appunto sentita ancora dai Pelasgi pur in assenza di nomi e appellativi precisi per gli dèi, significa sostanzialmente fraintendere l'origine del mondo mitico. Questo drastico ridimensionamento della tesi di Erodoto²³, secondo cui sarebbero stati i poeti (Omero ed Esiodo) a creare la teogonia – poetica è per Schelling *solo* la necessaria esplicitazione e istituzionalizzazione della teogonia, cooriginaria al formarsi della civiltà greca nel suo ormai libero rapportarsi al divino²⁴ –, riconduce il vero enigma del mito alla sua immemoriale «origine», avvenuta in Grecia, ma assai prima della trasformazione poetica che ne fecero i Greci come popolo storicamente e geograficamente determinato²⁵. Il rifiuto dell'interpretazione allegorica della mitologia deriva da argomenti molto simili a quelli esposti nella *Filosofia dell'arte*, e tuttavia è come se ciò che lì si diceva del mito in

quanto tale valesse ora unicamente per uno stadio non originario della mitologia. A essere comprensibile in analogia con la legge che presiede alla fantasia e al processo creativo dell'artista è ora cioè unicamente il politeismo successivo, ossia il passaggio da dèi informi al cosmo sereno e invariabile degli dèi olimpici. Ma una considerazione estetica, invero, non è esaustiva neppure rispetto al processo teogonico, che infatti necessita di un'analisi filosofico-religiosa che sappia chiarire come quella successione «*dovesse necessariamente essere qualcosa di vissuto e di realmente esperito*» nella coscienza (SW, XI, 125) sotto la forma dell'inizio del processo necessario di rivelazione del vero Dio (monoteismo non relativo). Si ricorderà l'insistenza di Schelling nella *Filosofia dell'arte* sul valore propriamente simbolico (coincidenza di essere e significato) degli dèi. Ebbene, se resta valida fino alla fine la tesi dell'identità di essere e significato nel suo aspetto formale («gli dèi sono [...] esseri realmente esistenti, che non *sono* o *significano* qualcosa di diverso, ma significano *solo* ciò che sono»; SW, XI, 196), ne è però cambiato il contenuto profondo. Mentre la simbolicità contrassegnava l'eterna necessità poetico-fantastica degli dèi, la tautegoricità ne segnala ora piuttosto la necessità coscienziale (e la coscienza è ciò che pone Dio) unicamente in una certa condizione storica. È infatti al monoteismo realizzato nel cristianesimo e non alla mitologia (neppure quando se ne accentui il significato socialmente e culturalmente coesivo) che *adesso* la coscienza *deve necessariamente* volgersi.

Si ha così la revoca definitiva del sogno, che Schelling ritiene pur sempre godibilissimo ma storicamente infondato (non a caso definito come «una rappresentazione che tutti attraversano senza che nessuno vi si trattenga»), di un'età primordiale di «più serena poesia», caratterizzata da un «felice e innocente ateismo» e abitata da un «genere umano a favore del quale una Fata Morgana spirituale avrebbe innalzato l'intera realtà nel regno della favola». È una favola la credenza in un'età che, animata nella sua condizione prebarbarica da rappresentazioni non tanto religiose quanto poetiche, sarebbe stata ancora indenne da «tutti quei sentimenti inquietanti che angustiarono l'umanità successiva» (SW, XI, 14). L'età della pura poesia non è mai esistita, e questa «prima concezione», pur essendo naturale e avendo il merito di non escludere alcun senso dalla mitologia e di non cercarvi un significato impro-

prio, non fornirebbe in definitiva i necessari strumenti esplicativi, si limiterebbe insomma a indicare la meta della ricerca e a preparare la propria abdicazione.

Ma la soluzione è meno unilaterale di quanto appaia, anzitutto perché Schelling sembra ammettere che l'informe teogonia pelagica, pur non essendo «realmente» poetica, lo è però «embriionalmente» (SW, XI, 18). Già nelle lingue più antiche, che sono lo strumento che si è data una filosofia non ancora giunta pienamente a se stessa, è infatti presente un elemento poetico, che il poeta «persuade semplicemente il linguaggio a rivelare» (SW, XI, 52), tanto più quando si concede che poesia e filosofia rappresentino, nella loro presunta²⁶ inseparabilità, la forma e il contenuto della mitologia (è la terza ipotesi analizzata da Schelling dopo quella poetica e quella filosofica). La mitologia ridiventa così, esattamente come nelle lezioni sull'arte di quasi mezzo secolo prima, un prodotto organico, un'invenzione sia intenzionale che inintenzionale e quindi la perfetta sintesi di libertà e necessità. Il fatto è però che, se «il principio che genera la mitologia equivale nella sua azione a quella congiunta di filosofia e poesia, *senza a sua volta avere in sé nulla di entrambe*», anzi essendo «in se stesso qualcosa di totalmente diverso da entrambe» (SW, XI, 53), nulla si può in ultima analisi sapere del principio stesso, di questa «grandezza sinora ignota [...] che non può avere nulla in comune con l'invenzione libera» (SW, XI, 55). Non riconducibile all'invenzione del singolo (dove, infatti, l'oggettività universalmente riconosciuta del materiale mitologico?), il mito non si può peraltro riportare neppure all'invenzione di un intero popolo poetante (secondo il modello dell'Omero wolfiano), pensato come un unico individuo dotato di un istinto artistico (era questa appunto l'interpretazione tutta ellenizzante dell'origine del mito nella *Filosofia dell'arte*). Esso riguarda, e non solo superficialmente, molti popoli, e soprattutto, visto che, come comune visione del mondo, coincide con un popolo, quest'ultimo non può certo esserne la causa. Quanto poi all'ipotesi che la mitologia sia stata inventata da un unico popolo e tramandata agli altri, essa è contraddetta dal fatto che le analogie tra le diverse mitologie, lungi dal potersi spiegare secondo il rapporto di originale e copia, non dimostrano affatto l'origine di una mitologia dall'altra, semmai un'origine comune a tutte e quindi una somiglianza per consanguineità.

La prospettiva è, per certi versi, nuovamente quella dei primissimi scritti tubinghesi: è infatti solo alla luce della contrapposizione tra la poesia e l'illibertà della coscienza (la poesia è libertà, e la libertà, che sia l'accidentalità della poesia²⁷ o l'intenzionalità dell'allegoresi, è in ogni caso la fine della coscienza mitologica) che si spiega perché Schelling, pur varie volte tentato dall'ipotesi di una poesia originaria (nel vero filosofo «il poetico risiede [...] nei pensieri e non deve sopravvenirgli dall'esterno»; SW, XI, 49), finisca per escluderla in maniera fin troppo repentina («a che cosa servirebbe parlare di una poesia in *potentia*?»; SW, XI, 21), per stabilire invece inappellabilmente che «mai la poesia si mostra come qualcosa di primo e di originario» (quanto il mito), anzi ci appare «tanto più come poesia, quanto più si è assoggettata questo passato» (SW, XI, 25). Non è perciò nell'arte ma nel mito a essere inscritto il «destino» di un popolo, il suo principio di individuazione e di formazione, la cui adeguata chiave ermeneutica, in ultima analisi, non è poetica ma religiosa, senza per questo essere superstiziosa. Solo il mito potrebbe essere fatto risalire «a quella regione in cui non c'era tempo per l'invenzione [...], né per il rivestimento artistico e per il fraintendimento» (SW, XI, 65-66), a un'epoca che, come testimoniano le grandiose mura ciclopiche dell'età preomerica, esprimeva più «forza» che «arte», o perlomeno era l'esito di «un'arte cieca, che opera come un istinto, e così pure solo [di] una tecnica in certo qual modo istintiva» (SW, IX, 351). Ancorché espressa col tono dell'autocritica rispetto alla proprie posizioni precedenti, questa tesi – imprevedibilmente – non ci pare poi tanto diversa da quella posta al centro della *Filosofia dell'arte*: anche allora la mitologia, d'altronde, non coincideva con la poesia in senso ordinario ma con la poesia assoluta (poieticità pre-poetica), e perciò neppure allora era considerata una libera invenzione (*Erfindung*). Non a caso – il che certo incrina l'immagine cara alla critica di una profonda «svolta» nell'*iter* schellinghiano – la tesi (già giovanile), secondo cui l'arte propriamente detta sarebbe preceduta da una «poesia originaria» (inconscia e informe), che abbiamo visto fondamentalmente respinta nelle prime pagine dell'*Introduzione storico-critica*, cui ci siamo finora riferiti, pare invece guardata con favore nelle pagine conclusive del medesimo scritto. È proprio a questa poesia preartistica che si attribuisce ora la creazione del «materiale» mitologico, delle «idee» mitologiche nella

loro portata tautegerica. Certo, appartenendo a una storia superiore e a un ordine totalmente diverso delle cose, a un mondo che ci è ormai intimamente estraneo non meno di quanto lo sia la glos-solalia sonnambolica, si possono avere molti dubbi circa la sua intelligibilità. Ma la conclusione che pensiamo di poter trarre dall'insieme di queste riflessioni sul rapporto tra poesia e mitologia non può che essere ancipite: ammettendo l'ipotesi di una poesia originaria priva di ogni arbitrarietà artistica, Schelling non può addurre ragioni di principio contrarie alla tesi dell'originarietà (cronologica e assiologica) dell'estetico; d'altro canto, però, il fatto stesso che l'esistenza di tale poesia originaria appaia molto più incerta e meno facilmente documentabile dovette sembrare a Schelling sufficiente per preferire, rispetto al mondo mitico, l'interpretazione religiosa a quella estetica. Quel che si può dire con certezza, in ultima analisi, è solo che il rifiuto dell'identificazione del mito con la poesia (come arte), che questa è anzi della mitologia piuttosto «la fine naturale», «il prodotto necessariamente immediato» (SW, XI, 20-21), condanna unicamente la poesia come arte (e non come poieticità originaria), privata di qualsiasi valenza epifanica per la filosofia, a una posizione di inaggrirabile marginalità.

4.4 *La rinascita filosofica dell'arte*

Pur gettando qualche dubbio sull'effettiva trasformazione della concezione schellinghiana dell'arte, questa ipotesi contraddice però l'indiscutibile distacco dall'arte da cui siamo partiti in questo ultimo capitolo. Converrà allora cercare una risposta verificando quale eventuale modifica abbiano subito le valutazioni sul contrasto tra l'arte antica e quella moderna.

Cominciamo col dire che Schelling è ben lontano dal credere che la tesi secondo cui le scienze e le arti avrebbero avuto origini umilissime, identificate magari coi graffiti rupestri della preistoria, possa poi spiegare adeguatamente (nel senso di una semplice differenza di grado) l'enorme passo avanti conseguito dalla grande arte dell'antichità. Sarebbe come pretendere di spiegare la storia dell'arte con una *creatio ex nihilo*. Più che un progresso, anche la storia dell'arte (postclassica) – che è pagana nel suo stesso nucleo²⁸, e quindi non riportabile nei suoi capolavori a una sorta di

cristianesimo incompreso – sarebbe piuttosto la storia di una degenerazione. Nulla, infatti, può essere all'altezza dell'eccelso Omero e di quelle irripetibili creazioni, inspiegabili come mero effetto del tempo, nelle quali proseguiva esteriormente la mitopoiesi assolutamente interiore degli antichi. Ma che valutazione dell'arte si guadagna col definire la filosofia della mitologia «una base indispensabile per la filosofia dell'arte» (SW, XI, 241), e soprattutto ciò legittima forse nuovamente la speranza in un'epoca futura, la cui «coscienza elevata ed ampliata» saprà mettere nuovamente a frutto «le grandi forze e potenze» (SW, XI, 240) che dell'arte antica erano il terreno sorgivo?

L'arte antica è detta da Schelling inaccessibile alla psicologia moderna²⁹ e insuperabile nei suoi prodotti, appunto perché ancora prossima alla mitologia come poesia originaria. Di tanto essa (ancora una volta l'unità di misura è l'arte greca) era parsimoniosa nella sicura «necessità», «verità» e «realtà» del suo oggetto e della sua produzione, di quanto l'arte moderna è invece costretta a nascondere la sua «accidentalità» dietro all'apparenza della necessità e alla coazione a un produrre senza fine, che quindi non ha affatto bisogno di essere incoraggiato, giacché «il semplice moltiplicarsi della produzione non può trasformare una semplice apparenza di vita in una vita reale» (SW, XI, 242). Anche un grande poeta del presente come Byron, che pure «cerca quel mondo superiore e poetico in se stesso», se vuole far sì che «la poesia sembri essere ancora qualcosa di fronte alla realtà», si vede costretto a compendiare soggettivamente e scetticamente (e il soggettivismo, o per esprimerci diversamente, la «casualità», è appunto per Schelling l'insuperabile peccato dell'arte moderna) la prosaicità del mondo moderno, a ricorrere all'abominevole e a tutte le «stornature» del tempo. Né lo salva l'ironia, dato che accettandola come cifra generale dell'epoca, si finisce per non attribuire neppure al poeta alcuna fede nelle proprie figure.

Nelle lezioni sulla *Filosofia della rivelazione* Schelling dice la sua anche sul presunto inaggirabile intreccio, sul comune destino (ma espresso in termini anche sempre solo possibilistici: «d'ora in poi o magari in un primo tempo»; SW, XIII, 12, corsivo nostro) di filosofia e poesia nell'ambito della letteratura tedesca moderna. Schelling ne rovescia il rapporto, nel senso che, se fino a Goethe ma soprattutto nell'età classica era la poesia a preparare la filoso-

fia, è ora la filosofia, all'evidenza impegnata nella ricerca di nuovi principi che salvaguardino il nostro tempo dallo sprofondare nell'abisso della mancanza del senso, ad allestire il terreno propizio per la poesia, fornendole quei «grandi oggetti» universali e necessari (verosimilmente quegli stessi nei quali molti anni prima si vedeva l'esito della «nuova mitologia») dei quali si era persa perfino la comprensione, quegli «oggetti poetici in se stessi» (SW, XI, 242) dai quali ci si attende, insieme a una rinascita poetico-estetica, il superamento dell'universale infelicità. Il distacco dalla tesi hegeliana della «morte dell'arte» balza qui subito agli occhi: l'arte può rinascere («lo stordimento dell'arte ipocrita e corporativa passerà»; Plitt, II, 423), a patto però che la nuova filosofia ne sia la *conditio sine qua non*³⁰ e i migliori tornino a dedicarsi con solerzia. Si veda, a riprova, quante speranze Schelling ripone nel già ricordato pittore e archeologo Johann Martin Wagner: «Voi potete e potreste anche ora, se lo voleste, dare un diverso e migliore indirizzo all'arte», «per mostrar la vera potenza dell'arte» [in italiano nella lettera; *N.d.A.*]; «non dimenticate quanto ancora dovete dipingere»; dovete, senza rifugiarsi in troppo facili alibi sociali³¹, «fare e realizzare tutto ciò a cui per natura siete chiamato. Vi basta volere per fare qualcosa di straordinario, infatti l'usuale modo di fare arte [...] non è nulla per Voi» (Plitt, II, 396, 292, 294, 346). Proprio qui si misura il punto di svolta: laddove nella *Filosofia dell'arte* l'arte aveva grande valore proprio per il suo distacco dal cosiddetto mondo reale, ora è costretta in un certo senso a inseguire la realtà e a sintonizzarsi su di essa per poter rivendicare un qualche valore. Il suo carattere di ineffettualità, il suo non poter né risanare l'epoca né preparare le condizioni per il suo superamento, costituisce a tutti gli effetti una conferma della degradazione storico-culturale che abbiamo visto incoattivamente presente, certo con accenti ancora molto diversi, già nel *Discorso* del 1807, e che risulta perfettamente conforme alla retrocessione, sancita nello *Schema antropologico* [*Anthropologisches Schema*, 1840], della genialità poetica e artistica a un livello inferiore rispetto alla genialità scientifico-filosofica e religiosa³². All'arte sembra assegnato un ruolo del tutto provvisorio e preliminare rispetto a quello della futura «religione filosofica» o filosofia positiva, come si deve ora dimostrare sul piano non solo delle considerazioni di critica del gusto ma anche dei principi più rigorosamente filosofici.

4.5 Contemplazione e ritorno a Dio

Tutto ciò che si è detto non dimostra, comunque, che all'arte non spetti una certa necessità, perlomeno la stessa che si ascrive alla «filosofia negativa» di cui è parte, nei confronti delle molte stazioni del ritorno a Dio. È quanto emerge da alcuni passi – gli ultimi su cui il presente lavoro intende porre l'attenzione – della *Introduzione alla filosofia della mitologia* (*Esposizione della filosofia puramente razionale*) [*Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (*Darstellung der rein rationalen Philosophie*), 1854], incentrati appunto sull'ascesi come salvezza dall'universale «via di dolore».

L'uomo è «caduto» da Dio perché irretito nel volere-se-stesso, e di conseguenza sottoposto all'impersonalità della legge morale, che, lungi dall'abolire lo iato prodottosi, lo enfatizza opponendosi alla personalissima «intenzione» dell'uomo. Egli tuttavia percepisce ora per la prima volta con chiarezza, in uno con la maledizione costituita dalla pressione della legge, «la nullità, l'assenza di valore dell'intera sua esistenza» (SW, XI, 556), avverte che ogni gioia di esistere è svanita, non potendo far altro che rinunciare alla propria ipseità, sottrarsi all'infelicità dell'agire e rifugiarsi nella vita contemplativa; il che poi significa andare in cerca di una vita divina anche entro questo mondo, che divino certo non è. Egli deve rinunciare proprio a quell'egoità che del distacco è stata la causa e, per così dire, reinteriorizzare tutto se stesso. Nel momento in cui torna a volere Dio (beninteso solo come «idea» e non ancora come realtà effettiva)³³ anziché se stesso, l'uomo, che si è volto così alla *vita contemplativa*, passa dalla filosofia puramente razionale a quella positiva. Ciò perché il contatto contemplativo con Dio accentua ulteriormente la vanità dell'esistenza pratica, generando quella «suprema disperazione» che, quasi fosse un «segnale di inversione», spinge a desiderare una superiore conciliazione-redenzione (SW, XI, 566). Il significato soteriologico, sotteso in buona misura già all'intuizione intellettuale dell'età giovanile, è chiaramente molto più accentuato nei tre gradi in cui si articola ora la vita contemplativa. A metà strada tra il grado più basso, che è la «devozione mistica», e quello più alto, rappresentato dalla «scienza contemplativa», la sola direttamente in rapporto con Dio, troviamo l'arte. Per suo mezzo l'io si rende simile al divino; nei rapimenti che essa suscita «lo spirito diventa anima» (SW, XI, 557), che «per

sua stessa natura [è] ciò che può toccare Dio» (SW, XI, 556). Evidentemente ritenuta in grado, con l'entusiasmo spersonalizzante che comporta, di preparare l'ascesa al vero essere, l'arte è tuttavia incapace, quanto il semplice pensiero, di procedere esplicitamente dall'essenza all'esistenza di Dio, al Dio vissuto positivamente come «signore dell'essere». Vediamone le ragioni.

In primo luogo per l'inevitabile *fugacità* della condizione contemplativa, com'è noto lamentata anche da Goethe («che non durvolmente gioia e bellezza si uniscono»)³⁴: certo «l'io potrebbe anche consolarsi con questo Dio puramente ideale, se gli fosse possibile trattenersi nella vita contemplativa. Ma appunto questa eventualità è impossibile [...]; è necessario agire» (SW, XI, 559-560). La transitorietà della contemplazione estetica stringe in un solo plesso inefficacia storica dell'arte e sua indiretta funzione storica di mero «segnale d'inversione». Perché la liberazione non sia solo momentanea e apparente come quella garantita dalla contemplazione, così storicamente inefficace di fronte all'indigenza del presente e perciò infelice, occorre passare a Dio come realtà effettiva.

In secondo luogo, questa definizione dell'arte la retrocede indubbiamente a qualcosa di «passato» rispetto a coloro che si rivolgono nel presente alla «filosofia positiva» e la superano non tanto nel «concetto» (come voleva Hegel), quanto nell'apertura alla positività del «che» (*Daß*). Chi contempla – lo ricordavamo poc'anzi – «intrattiene unicamente un *rapporto ideale con questo Dio*», non ha quel Dio che è reale e in atto (SW, XI, 559, corsivo nostro), per cui si potrà dire che la modalità estetica della contemplazione, se mostra come le altre di aver senz'altro svolto una funzione storica (ancora la civiltà greca, probabilmente) come «segnale» e momento indispensabile dello sviluppo, vede oggi esaurita la propria virtualità, dinanzi alla praticabilità, fattasi universalmente umana, di una filosofia positiva.

Per trovare la felicità, senza sopprimere l'agire, non resta, infine, che tematizzare «positivamente», nella prospettiva di una ancora intentata «religione filosofica», la storia dell'umanità e la presenza reale di Dio in essa, sia come caduta (mitologia pagana) che come promessa del ritorno a Dio (rivelazione biblico-cristiana). A questo scopo persino i monumenti della fede più antica risultano più importanti per la nostra storia di quanto lo siano i tesori del-

l'arte. L'attesa stessa che una nuova mitologia o mitologia della ragione possa generare una rinnovata comunità e condizione storica ha perso terreno a vantaggio di una considerazione squisitamente *al passato* della «verità» del processo mitologico, visto ora nella sua irreversibilità (come la natura, la mitologia è «un mondo in sé concluso e rispetto a noi qualcosa di passato»; SW, XI, 223). Ciò che, come l'arte e la mitologia, risulta spiegabile senza residui come fenomeno del passato non può certo in una concezione assolutamente lineare rinascere e riacquisire il suo potenziale utopico.

Siamo così davvero giunti alla conclusione. L'estetica è indubbiamente e per svariate ragioni divenuta un «passato»: la poesia si è scoperta meno originaria della mitologia; l'arte in generale, decaduta nella modernità, va posta in relazione, malinconica, col passato temporale e «potenziale»; come contemplazione, infine, prelude soltanto al vero ritorno dell'uomo al divino. In più, interessa solo a chi si dichiara (necessariamente in modo superficiale) felice. Certo, è tuttora «privilegio del poeta l'essere riconosciuto dalla nazione e guadagnarne il cuore prima di ogni altro» (SW, IX, 471), tanto più se nel rendere sensibilmente gli archetipi eterni egli si richiama alla metafisica, ossia a quel «senso per la totalità» cui si deve in definitiva ogni valore nel mondo (SW, VIII, 9). Tuttavia l'arte è necessaria solo come secondo grado della «beatitudine», senza poter pretendere in alcun modo di essere il luogo supremo di rivelazione dell'assoluto. Non è più il momento di sognare il «viaggio in Italia» e, forse, non vale neppure la pena di sperare («le belle speranze») che grazie all'Accademia monachese rinascano «quelle età in cui meno estraneo era il mestiere dell'arte e dal fulcro del quale nascevano valenti artisti» (SW, VII, 567-568). Il presente richiede «la prosa più pura e la sobrietà totalmente non intuitiva» (SW, XIII, 122), ossia l'esatto opposto dell'immaginarietà (estetica o teosofica che sia). Solo nel mondo «felice» degli antichi si può vedere – lo si era già notato – il tempo della massima esaltazione della natura nella bellezza visibile degli dèi, dell'arte e della scienza. La novità di questo pensiero sta nel fatto che ora la felicità antica è demistificata nel suo carattere illusorio: essendo stata sempre *solo* il dominio del «fondamento» (*Grund*), ancora non vinto e trasfigurato nello spirito dell'amore, la felicità del mondo antico non era che una felicità priva di amore e di bontà.

Ma la «retrocessione», della quale abbiamo fin qui cercato le ragioni, vale in ogni caso unicamente per l'arte come campo autonomo dell'agire umano e come pretesa fonte suprema di conoscenza. Non vale, per contro, per quel «*sentimento artistico*», in parte identificabile col sentimento che riconnette il particolare alla totalità e che Schelling ritiene indispensabile a quei pochi («non ogni uomo [...] è chiamato a essere il creatore di un sistema»!; SW, XIII, 88) che legittimamente osino elaborare un vero e proprio sistema di pensiero (un «sentimento estetico» che, non a caso, non se la sente di ascrivere al pur arcisistemático Hegel). Non vale cioè né per il colorito necessariamente artistico-poetico che assume un pensiero che sappia essere tanto organico quanto la simpatia che permea la totalità del reale e della quale è il riflesso (GpP, 119), e che così facendo riesca, ad esempio, a «concepire la natura come un riflesso degli stati d'animo umani» (GpP, 472); né vale, soprattutto, per il valore euristico dell'estetizzazione della ragione riscontrabile in molte sezioni dell'ultima filosofia schellinghiana, ossia per l'*orientamento* (generalmente *estetico*, si potrebbe dire) del suo ultimo pensiero, ancor sempre misurato sul modello artistico-religioso della «rivelazione», dell'epifania.

Questo secondo punto merita un ultimo chiarimento. Schelling resta fedele fino all'ultimo, da un lato, all'idea che l'originario sfugga necessariamente alla propria diretta manifestazione per esprimersi altrettanto necessariamente in un'alterità figurale imprevedibile e inattesa (che sia la natura, l'arte, la mitologia o la rivelazione, si tratta comunque di un'assunzione costante nel suo filosofare); dall'altro alla convinzione che il pensiero che si volge all'originario non può che aprirsi a tale alterità fino a esserne completamente assorbito, fino quasi a identificarsi, di là da ogni vincolo egologico e meramente riflessivo, con tale positività³⁵. La filosofia positiva sembra, in conclusione, fare tutt'uno con il ridestarsi (estetico in senso etimologico) da una deietta condizione di anestesia, sembra configurarsi come asservimento all'*aistheton*, a ciò che di sensibile scuote l'anima dalla sua normale disaffezione, addirittura la terrorizza, rendendole possibile esistere *e insieme* filosofare. Ancorché nella forma di un'estetica del tremendo o addirittura dell'«orrore», si tratta pur sempre anche in questo caso di quel trapasso della filosofia nel suo altro, lucidamente constata- to da Eschenmayer già al tempo della pubblicazione del *Sistema*

dell'idealismo trascendentale (lettera a Schelling del 20-10-1800): Schelling avrebbe felicemente dimostrato «con quale armonia i principi di tutte le scienze si concentrino in un solo punto. Si concretizza sempre più l'idea che la filosofia lavori al proprio annientamento, e ciò perché essa riversa la sua stessa vita nei propri numerosi componenti. Alla fine non avrà per sé null'altro che la deduzione dei diversi principi» (Plitt, I, 318, corsivo nostro).

Si tratta di un orientamento extra o post-filosofico della filosofia che, per un certo periodo, Schelling vide incarnato, appunto, nell'arte, o meglio in una narratività epica che è per principio estranea alla semplice riflessione, senza per questo essere appiattita sulla coscienza comune, e che alla fine del suo *iter* speculativo affida piuttosto allo «stupore» (in senso lato estetico non meno che intrafilosofico) della ragione. Se a ciò si aggiunge, del tutto provvisoriamente, che la funzione generalmente artistica dell'in-formazione, su cui si regge il sistema paraestetico dell'identità, non sparisce affatto dall'ultima filosofia, ma viene semplicemente tradotta nel principio (che Schelling mutua dal cabalismo cristiano di Oetinger) della personificazione o incarnazione come perfezione ultima della creazione (tipologicamente preconizzata in Cristo), se ne potrà concludere senza eccessive forzature che «estetica» in senso lato può essere detta sia la condizione stessa della creazione divina, quell'essere costantemente fuori di sé di Dio quale «signore dell'essere» che ha appunto la sua più fedele analogia nel produrre dell'uomo (SW, XIV, 352), sia l'esito finale della storia intessuta da mitologia e rivelazione; un esito, d'altra parte, identificato fino alla fine con la «simultaneità» (ora declinata nella formula paolina del «tutto in tutto»), posta a meta escatologica della nuova mitologia già negli anni certamente assai più solari di Jena. La simultaneità storica del tutto in tutto, pur se pensata in termini genericamente estetici, emerge tuttavia ora – e qui si riassume la profonda differenza tra il «primo» e il «secondo» Schelling – unicamente come la meta che bisogna pazientemente attendere e in nessun caso pretendere di anticipare nell'istante (in precedenza ritenuto) miracoloso dell'arte.

La «morte» dell'arte, insomma, non implica affatto la «morte» dell'estetica. Anzi, è come se colui che aveva più di ogni altro contribuito alla trasformazione dell'estetica da dottrina della sensibilità in metafisica dell'arte, fosse infine spinto, nell'imbrunire del

suo filosofare, a compiere il tragitto esattamente inverso, a tornare cioè all'estetica (e una più capillare analisi dell'ultimo Schelling alla luce di queste considerazioni finali potrebbe risultare assai fruttuosa). A patto, naturalmente, che con *estetica* non s'intenda più né la dottrina del gusto né la filosofia dell'arte, ma la considerazione del necessario ammutolimento che afferra il pensiero dinanzi all'assoluta inconcettualità dell'essere³⁶, del necessario medusizzarsi del negativo dinanzi al positivo («poesia in potenza?»). Che si prenda in esame, in ultima analisi, non l'arte e le forme creative dell'intenzionalità umana, ma, appunto, quell'originaria forma di coscienza involontaria che può dirsi con uguale legittimità estetica o estatica.

Introduzione

¹ H.-J. Sandkühler, *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Metzler, Stuttgart 1970, p. 93.

² D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2 voll., Neske, Pfullingen 1966-1969, I, p. 18.

³ Un'invarianza culturale del contenuto artistico che vede degenerata in ideologia solo chi, come A. Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik*, Fink, München 1995, pp. 196-198, vincola troppo strettamente l'estetica schellinghiana al contenuto del cristianesimo (addirittura nel suo versante solo cattolico). Nell'assumere in senso non solo formale ma anche contenutistico l'esaltazione schellinghiana del poema dantesco, questa impostazione traslascia quanto di post-moderno e *ipso facto* di post-cristiano è implicito nel tema neomitologico schellinghiano e più generalmente romantico.

⁴ Come vuole H.-J. Sandkühler, *op. cit.*, p. 90.

⁵ Cfr. F. Schlegel, *Frammenti dell'«Athenaeum»* (1798), in Id., *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967, p. 55: «è ugualmente letale per lo spirito avere un sistema e non averne alcuno. Esso dovrà dunque ben decidersi a unire le due cose».

⁶ Poiché «ciò che è incompiuto appare, come frammento, nella veste più accettabile – questa forma di comunicazione va dunque consigliata a chi non è ancora pronto nel complesso» (Novalis, *Opera filosofica*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Einaudi, Torino 1993, I, p. 535).

⁷ F. Schlegel, *op. cit.*, p. 75: «un frammento, simile a una piccola opera d'arte, dev'essere completamente separato dal mondo circostante e perfetto in se medesimo come un riccio».

⁸ G. W. F. Hegel, *Estetica*, tr. di N. Merker e N. Vaccaro, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1976, I, pp. 14-16.

⁹ Ivi, p. 74, con modifiche (corsivo nostro).

¹⁰ Ivi, p. 67.

¹¹ Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1994⁴, p. 525.

¹² Sarà davvero casuale che praticamente tutti gli studi più importanti circoscrivano il proprio argomento, analizzando, magari con lodevole acribia, uno solo dei «periodi» o delle opere di Schelling, e che quindi non sia a tutt'oggi disponibile sul piano internazionale un libro davvero complessivo sul tema? Non con-

verrà, piuttosto, riconoscere che questa circostanza riflette le difficoltà cui va invariabilmente incontro l'interprete che mira ad una ricostruzione complessiva?

¹³ I soli due studi relativamente complessivi sull'argomento cui potrebbe rivolgersi il lettore italiano (R. Assunto, *Estetica dell'identità. Lettura della «Filosofia dell'arte»*, S.T.E.U., Urbino 1962; L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Giappichelli, Torino 1964) sono infatti da moltissimo tempo irrimediabilmente e comunque piuttosto datati nonostante l'indubbio valore pionieristico.

Capitolo primo

¹ Esigenza che poneva, correttamente, già R. Assunto, *op. cit.*, pp. 30-31.

² Cfr. i passi scelti di una «Storia del Chiostro di Bebenhausen» (conservata nel lascito manoscritto) scritta da Schelling all'età di quattordici anni (Plitt, I, 6-11).

³ Per un più ampio inquadramento di tale viaggio, brillantemente descritto nelle lettere al padre, nella teoria schellinghiana del paesaggio, cfr. T. Griffero, *Cosmo Arte Natura. Itinerari schellinghiani*, Pratica filosofica 9, Cuem, Milano 1995, pp. 109-27.

⁴ A ciò s'aggiunga che la prima pubblicazione schellinghiana (1790) è appunto una poesia, la *Elegia cantata sulla tomba di Hahn* [*Elegie bei Hahn's Grabe gesungen*] (HkA, I, 1, 43-45; cfr. anche BuD, II, 9-10, Rariora, 30-31), scoperta solo nel 1955. Pertinente il commento di L. Pareyson, *La nuova edizione storico-critica di Schelling*, in «Filosofia», XXX (1979) I, p. 60: «la prima pubblicazione di Schelling, insomma, non è di filosofia, ma riflette i suoi primitivi interessi, poesia e religione, ch'egli non trascurerà mai, ma diversamente accentuerà nelle diverse occasioni».

⁵ Sulla «conoscenza della torre» cfr. J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, tr. di G. Catalano, a cura di M. Venturi Ferriolo, Guerini, Milano 1994, pp. 70-71, n. 28.

⁶ Cfr. T. Griffero, «Essentification. Escatologia e Geisteslichkeit nello Schelling intermedio», in *Interpretazione ed emancipazione. Saggi in onore di Gianni Vattimo*, a cura di G. Carchia e M. Ferraris, Cortina, Milano 1995, pp. 11-33.

⁷ H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, tr. di M. Guarducci, Borla, Roma 1983, p. 33.

⁸ Ci pare lo dimostri a sufficienza il fatto che Schelling non dedica nessuno dei suoi lavori del periodo 1792-1795 (neppure i due *specimina* del 1792, andati perduti e dei quali comunque si sa che riguardavano temi filosofici reinholdiano-kantiani; cfr. BuD, I, 41) a questioni strettamente estetiche, a differenza di molti altri suoi colleghi, in primis Hölderlin e l'amico Pfister (cfr. la lista completa degli *specimina* del periodo 1785-1795 riportata da W. G. Jacobs, *Zwischen Revolution und Orthodoxie? Schelling und seine Freunde im Stift und an der Universität Tübingen. Texte und Untersuchungen*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, pp. 259-93).

⁹ Pagine che costituiscono l'inizio di un quaderno intitolato *Forme di rappresentazione del mondo antico circa diversi oggetti, raccolte da Omero, Platone e altri* [*Vorstellungsarten der alten Welt über verschiedene Gegenstände, gesammelt aus Homer, Plato u. a.*] conservato nel lascito manoscritto, e che contiene inoltre l'abbozzo della dissertazione *De Marcione*, di una *Storia dello gnosticismo* [*Geschichte*

des Gnosticismus] e di un saggio su Leibniz (cfr. T, 14-15 e HkA, I, 2, 195-203). Per un elenco di tutti i quaderni giovanili su Platone (conservati o meno) cfr. T, 18. Per un inquadramento cfr. F. Moiso, *Lo studio di Platone agli inizi del pensiero di Schelling*, introd. a F. W. J. Schelling, *Timaeus* (1794), tr. di M. D'Alfonso e F. Viganò, postfazione di F. Viganò, Guerini, Milano 1995, pp. 13-66.

¹⁰ F. Moiso, *ivi*, p. 22.

¹¹ Solo dal *Bruno* in avanti, con l'attribuire a Platone la tesi della totale discontinuità ideale-sensibile e quindi della decadenza della materia a oggetto di una considerazione meramente sensibile (SW, IV, 310-311), Schelling ne metterà in discussione la paternità del *Timeo* (Plitt, II, 8-9), per poi mutare però nuovamente opinione a partire dallo *Scritto sulla libertà* (cfr. SW, VII, 374; VIII, 76).

¹² Così deonticizzate (T, 43 sg.), le idee valgono qui come i concetti dell'intelligenza pura («oggetto del puro pensiero, espressione della forma pura della facoltà rappresentativa»; T, 32), ma anche come «concetti mondani universali» (formali in quanto anteriori a ogni esistenza, sebbene non soggettivi) e paradigmi non dei singoli esseri ma dei loro generi. Sono cioè interpretati in termini sia cosmici che categoriali i quattro generi ricavabili dal *Filebo*, ossia l'illimitato, il limite, la causa, il misto (T, 61 sgg.), e in un'ottica esplicitamente trascendentale il concetto di natura: «l'intera natura [...] è propriamente un'opera della nostra facoltà rappresentativa» (T, 31), «il mondo è propriamente in noi solo come rappresentazione» (T, 38).

¹³ Sede delle forme pure (che non sono, kantianamente, leggi generali, ma *logoi* viventi, cioè esistono, ancorché solo noeticamente) non è primariamente l'intelletto umano ma quello divino o *nous*, pur esistendo evidentemente tra i due intelletti e tra intelletto umano e anima del mondo, ossia tra concetti umani e «concetti cosmici», precise corrispondenze è analogie (T, 42, 63). Il problema non è dunque quello della mediazione garantita dallo schematismo (intuizione-concetto), ma quello della mediazione, operata dall'anima, tra idea e materia.

¹⁴ F. Moiso, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Cfr. H. Krings, *Genesis und Materie - Zur Bedeutung der «Timaeus» - Handschrift für Schellings Naturphilosophie*, in appendice a T, p. 138, n. 33.

¹⁶ F. Moiso, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Si tratta, soprattutto, del cosiddetto *Progetto per un'introduzione (ai saggi storico-critici degli anni 1793-1794)* [*Entwurf der Vorrede (zu den historisch-kritischen Abhandlungen der Jahre 1793-1794)*] (Plitt, I, 39-46, anche Rariora, 37-43), ove Schelling abbozza una propria ermeneutica storico-critica (in definitiva né solo razionalistico-neologica né genericamente allegorica), appunto volta a spiegare la relazione tra un'epoca e le forme con cui essa rende sensibili i propri concetti, tra - ma è una distinzione assai problematica (cfr. quanto dice J. Jantzen in HkA I, 2, 190) - la «forma di una storia» e «la storia stessa», tra «il modo di presentare il fatto» e il «fatto stesso» (Plitt, I, 45-46).

¹⁸ Secondo il modello kantiano (*Congetture sull'origine della storia umana*, 1786), allegorizzare significava leggere in certi luoghi scritturali nient'altro che la narrazione di verità razionali. E Schelling, secondo quanto dichiarato dagli occhietti *Repetenten*, sarebbe stato proprio colui che «in un certo senso diede la tonalità all'allegorizzare in maniera kantiana sui testi di predicazione dal contenuto positivo», anche se per rinunciarvi già nel corso del 1795. Cfr. W. G. Jacobs, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Mentre però per Schelling, lottando col linguaggio per esprimere l'essere assoluto (HkA, I, 2, 146), Platone esprime sensibilmente-mitologicamente ciò che

potrebbe e dovrebbe esprimere in maniera più perfetta attraverso concetti, per Baumgarten le rappresentazioni sensitive chiaro-confuse possono godere di una perfezione che l'intelletto non può affatto surrogare. Cfr. M. Ferraris, *Analogon rationis*; P. Kobau, *La fondazione dell'estetica filosofica*, Pratica filosofica 6, Cuem, Milano 1994.

²⁰ Cfr. L. Procesi, *Il mito nel lessico giovanile schellinghiano*, in «Lexicon philosophicum. Quaderni di terminologia filosofica e storia delle idee», 3 (1988), pp. 5-17.

²¹ K. P. Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Herbig Berlin 1791 (ma 1790), pp. 4-5 (cfr. la tr. dell'introd. a cura di P. D'Angelo, *Scritti di Estetica*, Aesthetica, Palermo 1990, p. 144), ove si sottolinea l'assenza di «ogni senso del sublime e della bellezza» in chi, contemplando una statua di Giove, pensa «innanzitutto all'aria che sta in alto, che dovrebbe essere indicata mediante Giove».

²² La migliore analisi dell'influenza di Moritz sulla filosofia della mitologia schellinghiana è offerta da B. Barth, *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Alber, Freiburg-München 1991, pp. 106-15, 162-85.

²³ Della presenza, già nei primi scritti tubinghesi, di una concezione del simbolo come anti-allegoria ci siamo altrove ampiamente occupati; cfr. T. Griffero, *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994, pp. 213-37.

²⁴ Cfr. M. Cometa, *Iduna Mitologie della ragione. Il progetto di una «neue Mythologie» nella poetologia preromantica; Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling*, Novecento, Palermo 1984, p. 74: «"storico" è quindi in Schelling sinonimo di "tradizionale", socialmente condiviso e riconosciuto, e non di "vero"».

²⁵ Si tratta di uno «stato di natura» in cui, prevalendo la ricettività sull'attività, l'uomo è costretto a tradurre in immagini le circostanze che non può altrimenti spiegare.

²⁶ Infatti, sebbene a volte un mito possa essere la traduzione di un geroglifico (è il caso del passo genesiaco che Schelling studia), qualsiasi geroglifico presuppone pur sempre un mito antecedente, la cui inintenzionalità è quindi fuori di discussione.

²⁷ Il cui statuto Schelling non sembra aver bisogno di spiegare in dettaglio. Limitandosi a ricordare che «l'esperienza insegna a sufficienza che cosa l'immaginazione sia in grado di fare e di creare, preferibilmente rispetto a oggetti distanti (nello spazio e nel tempo)» (HkA, I, 1, 205), identifica nell'immaginazione tanto la ritenzione o la produzione dell'immagine di qualcosa in sua assenza, quanto lo slancio metaempirico.

²⁸ Per il nesso tra la capacità del mito di monumentalizzare il tempo festivo (HkA, I, 1, 197-199) e quella dell'arte (nel *Sistema* del 1800) di ripresentificare il passato immemorabile, cfr. R. Assunto, *Natura - Arte - Mito. Alcune postille schellinghiane*, in Aa. Vv., *Schelling*, «Archivio di filosofia», 1 (1976), p. 48.

²⁹ Nel senso che, come per il Fichte della prima *Dottrina della scienza*, la scelta tra i due sistemi, tra l'«annienta te stesso» dogmatico e il «sii» criticista nel quale si compendia la realizzabilità pratica dell'assoluto, non deriva da ragioni teoriche ma pratiche, cioè «dipende dalla libertà dello spirito di cui noi stessi siamo venuti in possesso» (HkA, I, 3, 84, 106, 75).

³⁰ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino 1993, pp. 419-20, n. a.

³¹ J.-F. Courtine, *Extase de la raison. Essais sur Schelling*, Galilée, Paris 1990, p. 89.

³² Riecheggia qui il principio schilleriano secondo cui «il vero segreto artistico del maestro consiste nel distruggere la materia per mezzo della forma», essendo la forma ciò con cui «si agisce sulla totalità dell'uomo, mentre col contenuto si agisce solo su forze singole» (F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Sbisà, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 82).

³³ Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1976³, pp. 185-186, ove si distingue, com'è noto, tra l'immaginazione – e «capacità di immaginazione è la facoltà di rappresentare un oggetto, anche senza la sua presenza, nell'intuizione» – produttiva e quella riproduttiva.

³⁴ Cfr. F. Schiller, *op. cit.*, p. 91: «sulle ali dell'immaginazione (*Einbildungskraft*) l'uomo abbandona gli angusti limiti del presente, nei quali si chiude la semplice animalità, per tendere innanzi verso un avvenire illimitato; ma mentre davanti alla sua immaginazione (*Imagination*) vertiginosa si apre l'infinito, il suo cuore non ha ancora cessato di vivere nel particolare e di servire al momento».

³⁵ Cfr. P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, tr. di R. Buzzo Margari, Einaudi, Torino 1974, p. 28; Id., *La poetica di Hegel e Schelling*, tr. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1986, p. 224.

³⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, tr. di M. Valgimigli, in Id., *Opere*, X, Laterza, Roma-Bari 1973, 1453 a, p. 219: «sarà cioè buon personaggio di tragedia colui il quale [...] sia tale da cadere in disavventura [...] a cagione soltanto di qualche errore».

³⁷ Cfr. F. Hölderlin, *Il significato delle tragedie* (1798-1800), in Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 1987, p. 153: «Se la natura si rappresenta propriamente nel suo manifestarsi più debole, il segno allora, quando essa si rappresenti nel suo darsi più impetuoso, è = 0».

³⁸ Cfr. ad es. G. W. F. Hegel, *Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*, in Id., *Scritti teologici giovanili*, tr. di N. Vaccaro e E. Mirri, a cura di E. Mirri, Guida, Napoli 1989³: «Il colpevole credeva di avere a che fare con una vita estranea, mentre ha distrutto solo la propria [...] la vita violata si avvanza come forza ostile contro il reo e lo maltratta come egli ha maltrattato» (p. 415), e può «ritornare con l'amore alla più bella coscienza» (p. 427).

³⁹ Cfr. P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, cit., pp. 29-30: Schelling riconoscerebbe il tragico «soltanto perché vi scopre un significato, l'affermazione della libertà», ossia il tragico «perviene ad un significato non in sé ma in riferimento al suo "telos"».

⁴⁰ «Quanto più dolcemente un popolo sogna un mondo soprannaturale, tanto più spregevole e innaturale esso è» (HkA, I, 3, 188, n. A): una tesi che il successivo simbolismo classicista di Schelling, come vedremo, non farà che enfatizzare.

⁴¹ Si veda, ad esempio, la predilezione schilleriana per il «sublime patetico d'azione», che meglio esalterebbe la dignità dell'uomo. Cfr. F. Schiller, *Sul patetico* (1793), in Id., *Del sublime*, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1989, p. 39: «Il fine ultimo dell'arte è la rappresentazione del sovrasensibile, e in particolare l'arte tragica raggiunge tal fine oggettivando nello stato degli affetti l'indipendenza morale dalle leggi della natura. Soltanto la resistenza che s'opponesse alla veemenza dei sentimenti rende visibile il fondamento autonomo insito in noi».

⁴² Cfr. ad es. J. G. Fichte, *Sullo spirito e la lettera nella filosofia* (1795, ma pubblicato nel 1798) in Id., *Sullo spirito e la lettera*, a cura di U. M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989. L'impulso estetico, che «non mira a qualcosa al di fuori

dell'uomo» (p. 56), che cioè mira alla rappresentazione in quanto tale, è bensì lo strumento grazie al quale l'immaginazione si addestra a diventare creatrice (spirito) e garantisce la medesima comunità di senso della filosofia (cioè che l'artista «trova nel proprio petto risiede in tutti i cuori umani, e il suo senso è il senso comune a tutto il genere umano»; p. 67) grazie al possesso di «quei punti di unificazione che si ritrovano in tutti i singoli» (p. 49). Tuttavia questo impulso non procura la libertà, che anzi già presuppone («l'idea di elevare per mezzo dell'educazione estetica gli uomini alla dignità della libertà e poi, attraverso questa dignità, alla libertà stessa, ci conduce ad un circolo vizioso se non troviamo prima un mezzo per risvegliare nei singoli di cui è fatta la grande massa il coraggio di non essere padroni o servi di alcuno»; p. 60), non costituisce, come per Schiller, l'educatore dell'umanità (lo è piuttosto il filosofo) né lo stato finale dell'umanità, bensì solo la prefigurazione (non è che «il primo solido punto d'appoggio nel nostro intimo», il «grano da semina per il raccolto delle generazioni future»; pp. 66, 61) di un processo solo e sempre asintotico di sottomissione della natura alla ragione («quella perfezione dell'umanità che non sente il distacco dal mondo sensibile come una violenza ma come una liberazione»; p. 71).

⁴³ Cfr. l'analisi magistrale di F. Moiso, *Vita natura libertà. Schelling (1795-1809)*, Mursia, Milano 1990, pp. 135 e sgg.

⁴⁴ Ivi, p. 143.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 192, n. 12: «la coincidenza di libertà e necessità nei punti iniziale e terminale dello svolgimento della prassi morale è da intendersi solo come estrapolazione e passaggio al limite dell'unica grandezza reale, quella dell'io cosciente e libero» (corsivo nostro).

⁴⁷ Cfr. P. Szondi, *La poetica di Hegel e Schelling*, cit., p. 238.

⁴⁸ Cfr. D. Henrich, *Systemprogramm?*, in *Hegel-Tage Villigst 1969 - Das älteste Systemprogramm: Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, a cura di R. Bubner, «Hegel-Studien», supplemento n. 9, 1973, p. 11.

⁴⁹ Si veda l'illuminante tavola delle concordanze elaborata da X. Tilliet, *Schelling als Verfasser des Systemprogramms*, in *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, a cura di M. Frank e G. Kurz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, pp. 206-209, ma anche le conclusioni riassunte nei seguenti tre punti: Schelling era forse il solo nel periodo 1796-1797 a essere in grado di elaborare un simile progetto; è stato il solo ad averlo effettivamente realizzato negli scritti successivi; era, infine, anche il solo il cui orientamento sia strettamente ricollegabile a questo frammento (p. 203). Cfr., in appoggio, le ampie indicazioni di H. Fuhrmans (BuD, II, 523-540).

⁵⁰ Su due soli punti oggi la critica pare concorde: sull'origine hölderliniana delle idee contenute nel frammento (l'*Iperione* soprattutto, con la sua idea di una «educazione popolare» come poesia volta a reintegrare la bellezza dell'«uno-tutto») e sulla stesura materiale da parte di Hegel. Ogni altra considerazione appare controversa, anche perché il frammento risulta indubbiamente animato da ispirazioni diverse e per qualche aspetto addirittura contrastanti con lo sviluppo di ciascuno dei tre più probabili autori. Cfr. F.-P. Hansen, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation*, De Gruyter, Berlin/New York 1989.

⁵¹ Ivi, p. 4.

⁵² Citiamo il *Programma di sistema* nell'ed. critica fornita in *Mythologie der Vernunft. Hegels „Ältestes Systemprogramm“ des deutschen Idealismus*, a cura di

C. Jamme e H. Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, pp. 11-14 (tra parentesi si indica il rigo di riferimento e la facciata della pagina).

³³ Per una più precisa riconduzione a Fichte di questo abbozzo di «filosofia fondata sulla praticità dello spirito» cfr. F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 185.

³⁴ In una lettera a Hegel del 5-2-1795 Schelling annuncia, come s'è accennato, di lavorare ad un'«etica alla Spinoza» che esponga i massimi principi di ogni filosofia deducendoli, monisticamente, da un principio incondizionato (BuD, I, 59). Sul contesto si veda A. Pieper, *Ethik à la Spinoza. Historisch systematische Überlegungen zu einem Vorhaben des jungen Schelling*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung» (1977), 4, pp. 545-64.

³⁵ Punto di difficile attribuzione, essendo la tesi di una creazione dal nulla (*recto* 7-8) del tutto estranea all'entusiasmo unitotalizzante tanto di Schelling che di Hölderlin (cfr. C. Jamme-H. Schneider, *Einleitung, a Mythologie der Vernunft*, cit., p. 54), piuttosto riconducibile ad un aspetto della dottrina professata da Fichte a Jena nel 1794 (*De officiis eruditorum*, pubblicato solo nel 1924): cfr. J. G. Fichte, *op. cit.*, p. 12, ove si dice dell'immaginazione produttiva che «essa è, almeno per la coscienza empirica, colei che crea, dal nulla».

³⁶ Per una rapida ricostruzione di questa metaforica politica antimecanicistica, cfr. O. Pöggeler, *Das Menschenwerk des Staates*, in *Mythologie der Vernunft*, cit., pp. 200-21, e M. Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, tr. di F. Cuniberto, introd. di S. Givone, Einaudi, Torino 1994, pp. 146-68.

³⁷ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 188.

³⁸ Cfr. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., in specie la XXI e XXII lettera, ad es. p. 76, n. 75: l'educazione estetica «ha per scopo di coltivare il complesso delle nostre forze fisiche e spirituali nella maggior armonia possibile»; p. 79: la condizione estetica dell'animo, in quanto illimitata determinabilità, va considerata come «il più sublime dei doni, come il dono dell'umanità» e la bellezza come «nostra seconda creatrice». Cfr. inoltre pp. 79-80: «la disposizione estetica dell'animo deve considerarsi [...] come uno stato di suprema realtà», come «il più secondo per la conoscenza e la moralità [...] perché uno stato d'animo che comprenda in sé la totalità dell'umanità, deve necessariamente racchiudere in sé anche, in potenza, ogni singola manifestazione della medesima [...] soltanto l'esercizio estetico conduce all'infinito. Ogni altro stato nel quale possiamo trovarci ci rimanda ad uno stato precedente ed ha bisogno per risolversi di uno successivo; soltanto l'estetico è un tutto in se stesso, perché unisce in sé tutte le condizioni della sua origine e della sua durata. Qui soltanto ci sentiamo come strappati fuori dal tempo» (corsi nostri).

³⁹ Si ricordi la definizione che ne dà I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 49, pp. 286-87: «spirito, inteso in senso estetico, è il nome del principio vivificante dell'animo [...], ciò che conferisce alla facoltà slancio e orientamento finalistico, dando il via ad un gioco che si mantiene da sé e che di per sé irrobustisce tali facoltà [...], la facoltà di presentazione delle idee estetiche» intese (quale *pendant* delle idee della ragione) come quelle «rappresentazion[i] dell'immaginazione che [danno] occasione di pensare molto, senza che un qualche pensiero determinato [...] possa risultare ad ess[er]e adeguato».

⁴⁰ Cfr. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 87, n. 87: nobile è il «trattamento spirituale ed esteticamente libero di una realtà volgare», il trasformare «anche l'occupazione più limitata e l'oggetto più meschino in una cosa infinita». Lo «spirito nobile» «vuol rendere libera ogni cosa che lo circonda,

anche la materia inanimata» fino a identificare la bellezza con la «libertà nel fenomeno».

⁶¹ Che i colloqui con Hölderlin non fossero giunti ad un accordo non prova di per sé, come invece vuol far credere O. Pöggeler, *Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus* (1965), ora in *Mythologie der Vernunft*, cit., p. 139, che Schelling non abbia potuto tener conto delle idee dell'amico nell'elaborare il *Programma di sistema*.

⁶² Cfr. ad es. G. W. F. Hegel, *La positività della religione cristiana*, in Id., *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 329: «il godimento della bellezza [...] nasce dal libero gioco delle facoltà spirituali».

⁶³ Per un'analisi specificamente retorica del frammento come *genus demonstrativum*, cfr. P. L. Oesterreich, *Philosophie, Mythos und Lebenswelt. Schellings universalhistorischer Weltalter-Idealismus und die Idee eines neuen Mythos*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern e a. 1984, pp. 169-73.

⁶⁴ Secondo la felice definizione di H. J. Sandkühler, *Geschichtsphilosophie als Theorie des historischen Subjekts. Wissenschaftsgeschichtliche Überlegungen zu Schellings früher Philosophie*, in *Schelling. Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte*, a cura di L. Hasler, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, p. 219.

⁶⁵ Cfr. M. Frank, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁶ Cfr. H. Buchholz, *Perspektiven der Neuen Mythologie. Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern e a. 1990, pp. 139-63, e G. von Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Metzler, Stuttgart 1987, pp. 165 e sgg.

⁶⁷ Cfr. l'esempio addotto da I. Kant, *La religione entro i limiti della sola ragione*, tr. di A. Poggi, ed. riveduta e introd. di M. M. Olivetti, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 119-20, dei filosofi moralisti greci e romani, che «seppero infine interpretare il politeismo più grossolano, come una semplice rappresentazione simbolica delle proprietà inerenti ad un unico essere divino; seppero apprestare alle diverse azioni viziose, oppure a selvagge *ma belle fantasticherie dei loro poeti* un senso mistico» (corsivo nostro).

⁶⁸ Cfr. A. Gethmann-Siefert, *Die geschichtliche Funktion der «Mythologie der Vernunft» und die Bestimmung des Kunstwerks in der Ästhetik*, in *Mythologie der Vernunft*, cit., pp. 226-260. Cfr. G. F. W. Hegel, *Religione popolare e cristianesimo*, in Id., *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 74: «specialmente in una religione popolare è della massima importanza che *fantasia e cuore* non rimangano insoddisfatti, che la prima sia riempita da grandi e pure immagini e nel secondo siano svegliati i sentimenti benefici. [...] La religione popolare si distingue dalla religione privata soprattutto per il fatto che il fine della prima, operando essa potentemente *sull'immaginazione e sul cuore*, ispira all'anima in generale la forza, l'entusiasmo, lo spirito, che è indispensabile alla grande, sublime virtù». E ancora, p. 76: «*fantasia, cuore e sensibilità* non ne devono risultare vuote» (corsivi nostri), nonché pp. 78-80, 84-85.

⁶⁹ Cfr. H. Gockel, *Die alte neue Mythologie*, in *Die literarische Frühromantik*, a cura di S. Vietta, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, p. 204.

⁷⁰ Cfr. M. Frank, *Mitologie della ragione. Due secoli di critica della razionalità e la nostalgia di una «nuova mitologia»*, tr. di D. D'Amico in *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*, a cura di M. Cometa, Studio Tesi, Pordenone 1989, p. 26.

⁷¹ Opposizione già assente in tutta la religiosità occidentale secondo H. Timm,

Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum, in *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, a cura di K. H. Bohrer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, p. 442.

⁷² F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 190.

⁷³ Cfr. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, cit., p. 66: «L'uomo sensuale è guidato alla forma ed al pensiero per mezzo della bellezza; l'uomo spirituale è ricondotto alla materia e restituito al mondo sensuale per mezzo della bellezza».

⁷⁴ Nel senso che può essere facilmente attribuita tanto a Schelling, il cui giovanile interesse per la mitologia già abbiamo delucidato, quanto a Hegel (cfr. ad es. *Religione popolare e cristianesimo*, in Id., *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 79: «sarebbe bene [...] per impedire alla fantasia avventurose licenze, legare alla religione stessa dei miti»).

⁷⁵ O. Pöggeler, *Die neue Mythologie Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs*, in *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, a cura di R. Brinkmann, Metzler, Stuttgart 1978, p. 344.

⁷⁶ Cfr. T. Griffero, *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 5-24.

⁷⁷ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 14.

⁷⁸ Ivi, p. 19.

⁷⁹ Per un primo resoconto cfr. T. Griffero, *Senso e immagine*, cit., pp. 148-52.

⁸⁰ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 115.

⁸¹ Ivi, p. 120.

⁸² Cfr., a titolo d'esempio, F. H. Jacobi, *David Hume e la fede o idealismo e realismo* (1787), tr. a cura di N. Bobbio in Id., *Idealismo e realismo*, De Silva, Torino 1948, p. 101: «lo esperimento che ci sono e che c'è qualcosa fuori di me nello stesso e indivisibile momento [...] Non vi è alcuna rappresentazione, alcun ragionamento che faccia da intermediario in questa duplice rivelazione. [...] Le rappresentazioni a questo punto non si sono ancora presentate; esse appaiono soltanto in seguito, nella riflessione, a guida di ombre delle cose che erano prima presenti. Anch'esse possiamo ricondurre alla realtà, da cui sono tratte e che presuppongono; del resto dobbiamo necessariamente ricondurvele, se vogliamo sapere se sono vere» (corsivo nostro).

⁸³ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 129.

⁸⁴ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 341: «una cosa esiste come scopo della natura, quando è causa ed effetto di se stessa (sebbene in due sensi diversi)».

⁸⁵ Ivi, pp. 345-46: «Si dice assai poco della natura e della capacità ch'essa manifesta nei prodotti organizzati, quando la si dice un analogo dell'arte; perché allora si pensa l'artista (un essere ragionevole) fuori di essa; analogo dell'arte è solo la bellezza naturale, «attribuita agli oggetti solo in rapporto alla riflessione sull'intuizione esterna di questi, quindi solo a causa della forma della loro superficie». Cfr. inoltre F. H. Jacobi, *op. cit.*, pp. 136-37: «La forma costitutiva della loro unità [delle parti dell'opera d'arte; *N.d.A.*] risiede nell'anima dell'artista che l'ha creata, o del critico che la valuta, non già in se stessa. Considerata in se stessa manca di connessione essenziale, ed è come un grossolano agglomerato [...] Solo agli esseri organici possiamo attribuire una tale unità interna, che è veramente oggettiva e reale». E ancora, p. 120: «L'arte umana non è in grado di produrre individui né una qualsiasi totalità reale. Può soltanto riunirli, in modo che scaturisca dalle parti il tutto, ma non già in modo da derivare le parti dal tutto. Del resto, la unità a cui l'arte dà vita, è un'unità puramente ideale; non risiede nella stessa co-

sa prodotta, ma al di fuori di essa, nella finalità e nell'intendimento dell'artista. L'anima di una cosa prodotta dall'arte è l'anima di un altro».

⁸⁶ Si veda ora X. Tilliette, *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Vrin, Paris 1995.

⁸⁷ I. Kant, *Critica della ragione pura*, cit., pp. 434-436, n. 1. Cfr. M. Frank, «*Intellektuelle Anschauung*». *Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis*, in *Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Behler e J. Hörisch, Schöningh, Paderborn-München e a. 1987, in specie pp. 96-105, e Id., *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, pp. 42 e sgg.

⁸⁸ J. G. Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, a cura di R. Lauth, H. Jacobs, H. Gliwitsky, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962 e sgg. (per la citazione I, 4, 213).

⁸⁹ Ivi, p. 216

⁹⁰ Ivi, p. 224. D'altronde, secondo Fichte, Kant non avrebbe potuto neppure fare un passo senza presupporre la «vera» intuizione intellettuale: «l'intera filosofia di Kant è un risultato di questa intuizione [intellettuale; N.d.A.], infatti egli afferma [...] che le rappresentazioni necessarie sono prodotti dell'agire dell'essere razionale e non del subire. Qualcosa che egli poteva avere solo attraverso l'intuizione. In Kant c'è autocoscienza, coscienza dell'intuire nel tempo; come vi perviene? Solo per mezzo di un'intuizione, e di tipo intellettuale» (J. G. Fichte, *Wissenschaftslehre nova methodo*, Kollegnachschrift K. Chr. Fr. Krause 1798/99, a cura di E. Fuchs, Meiner, Hamburg 1982, pp. 31-32).

⁹¹ J. G. Fichte, *Gesamtausgabe*, cit., I, 4, 256-257.

⁹² Cfr. A. Omine, *Intellektuelle Anschauung und Mystik*, in «Fichte-Studien», 3 (1991), p. 186: «Chi vuole perciò contemplare l'atto, deve diventare lui stesso un fare».

⁹³ C'è anche chi, come J. Barion, *Die intellektuelle Anschauung bei J. G. Fichte und Schelling und ihre religionsphilosophische Bedeutung*, Becker, Würzburg 1929, pp. 44-61, identifica l'intuizione intellettuale col sentimento religioso, e cioè con il «sentimento intellettuale primo e più originario» quale «fondamento di ogni certezza, di ogni realtà e oggettività» (J. G. Fichte, *La dottrina della religione*, a cura di G. Moretto, Guida, Napoli 1989, p. 205).

⁹⁴ Come invece, positivisticamente, pretende J. Barion, ivi, ad es. pp. 73, 82, 86.

⁹⁵ J. G. Fichte, *Gesamtausgabe*, cit., I, 4, 212.

⁹⁶ Se Kant «ha negato qualsiasi intuizione intellettuale, [...] l'ha fatto in uno studio che presuppone dappertutto soltanto l'io assoluto, e determina in base a principi superiori solo l'io empiricamente condizionato» (HkA, I, 2, 106); d'altra parte, è Kant stesso ad aver ammesso l'accesso della filosofia pratica al sovrasensibile, il che «ripristina ciò che può essere intuito solo intellettualmente (l'io puro)» (HkA, I, 2, 130).

⁹⁷ Lungi dall'essere semplicemente un residuo del dialetto svevo, questa scelta lessicale segnala in primo luogo la fede spinoziana di Schelling (cfr. Plitt, I, 76), denunciando tutt'al più una qualche influenza di Johann Schulze (cfr. D. Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Klett-Cotta, Stuttgart 1992, pp. 811-813, n. 233), della distinzione scolastica sopravvissuta in Kant tra *cognitio sensitiva* e *cognitio intellectualis* (cfr. W. Ch. Zimmerli, *Schellings «Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie» als Bindeglied zwischen romantischer Kunstauffassung und der Neubegründung der*

Dialektik in Hegels Jenaer Philosophie, in Romantik in Deutschland, cit., p. 418, n. 39), e forse perfino del concetto di *cognitio centralis*, caro a Oetinger (per un primissimo approccio cfr. W.-A. Hauck, *Das Geheimnis des Lebens. Naturanschauung und Gottesauffassung F. C. Oetingers*, Winter, Heidelberg 1947, pp. 50-51).

⁹⁸ Spinoza, come ogni altro mistico che vanti il proprio annullamento nell'essere, «mentre si intuiva come perduto nell'oggetto assoluto, intuiva però ancora se stesso, non poteva pensarsi come annullato, senza pensarsi al tempo stesso ancora come esistente» (HkA, I, 3, 89).

⁹⁹ «L'unificazione del soggetto e dell'oggetto in un io assoluto, o comunque lo si voglia chiamare», si ha «invero esteticamente nell'intuizione intellettuale [*intellektuell*], ma teoreticamente solo attraverso un'approssimazione infinita, come quella del quadrato al cerchio»; la scissione soggetto-oggetto si può comporre «teoreticamente nell'intuizione intellettuale», ma per far ciò «noi abbiamo bisogno di senso estetico» (F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, a cura di F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart, VI, rispettivamente pp. 196-97, 219-20).

¹⁰⁰ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 149.

¹⁰¹ Ivi, p. 168.

¹⁰² Ivi, p. 163.

¹⁰³ Cfr. l'importante rettifica di H. Krings, *op. cit.*, p. 144, n. 44.

Capitolo secondo

¹ Qui, insieme ad una nutrita rappresentanza del circolo romantico di Jena (i fratelli Schlegel, Carolina, Gries, e occasionalmente anche Novalis e Fichte), ebbe modo di visitare e commentare collegialmente i «divini dipinti» (Plitt, I, 240), tra gli altri Raffaello e Correggio, della locale Pinacoteca: un vero e proprio cenacolo estetico (a pieni ranghi, Fichte escluso, solo però il 25 e 26 di agosto), la cui discussione ebbe probabilmente al centro la cosiddetta *Madonna Sistina* di Raffaello (cfr. D. Jähnig, *op. cit.*, II, pp. 272-78).

² Un'illusione che lo stesso Steffens aveva vissuto (cfr. Plitt, I, 270) e che più tardi (H. Steffens, *Was Ich erlebte*, Max u. Comp. Breslau 1840-1844, IV, pp. 242 sg.) parzialmente rinnegò: «Di solito però essi contemplavano non tanto il quadro che era davanti a loro, quanto un personale pseudoquadro di fantasia che essi si creavano. Persino posti di fronte al quadro, guardavano al di là di esso, e lo pseudoquadro che li illudeva diventava allora un sonetto. [...] In effetti, sono poche le persone che godono degli oggetti in quanto tali».

³ Dall'epistolario degli anni precedenti apprendiamo che il giovane Schelling ebbe modo di contemplare direttamente nel suo viaggio verso Lipsia e poi verso Berlino alcune opere di Rubens, Hackert, Angelika Kaufmann, Tiziano, Bandyk, Rembrandt e Kranach (cfr. Plitt, I, 96, 199, 201, 204).

⁴ Risulta che si fosse appassionato ai lavori di Tieck e che A. W. Schlegel gli avesse esposto le basi della metrica della letteratura moderna e soprattutto gli avesse fatto conoscere e amare Dante e Calderon.

⁵ *Die Gemählde. Ein Gespräch*, in «Athenaeum». Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel, II, 1, 1799, ripr. anastatica, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, II, pp. 39-151. È probabile che il dialogo sia stato in buona parte redatto da Caroline, fatta eccezione per i versi della sezione conclu-

siva e le descrizioni artistiche attribuite al personaggio di Waller. Cfr. E. Behler, *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, pp. 38-40.

⁶ Sull'intera questione cfr. H. Kunz, *Schellings Gedichte und dichterische Pläne*, Juris, Zürich 1955, e il nostro *Senso e immagine*, cit., pp. 47-71.

⁷ Cfr. H. Kunz, ivi, p. 18: «il suo ammutolire come poeta coincide con la sua consapevolezza che la soluzione dei problemi ultimi non spetta all'arte ma alla filosofia e alla religione»;

⁸ Scrive F. Schlegel al fratello: «sono lieto che la propensione di Schelling vada alla poesia; di certo è per lui il modo più rapido e vero per liberarsi dalla rozzezza e diventare un compagno dell'Ansa» (cit. in O. Walzel, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder A. W.*, Speyer & Peters, Berlin 1890, p. 428); e a Schleiermacher: «Bisogna solo che la poesia lo salvi dalla filosofia prima che possa giungere in mistica. Punta inoltre molto seriamente alla poesia, e io lo aiuterò fedelmente in ciò» (*Aus Schleiermachers Leben*, a cura di L. Jonas e W. Diltthey, Reimer, Berlin, 1860-63, III, p. 120). Proprio quando più positivi stavano diventando i giudizi di F. Schlegel (per il poema sulla natura progettato da Schelling cfr. BuD, I, 161, n. 7), il clima fu di nuovo e definitivamente avvelenato dalla notizia della rottura di Caroline con A. W. Schlegel e del suo nuovo legame affettivo con Schelling (febbraio 1800).

⁹ È divenuto un luogo comune della letteratura schellinghiana (da Heine in avanti) considerare, ingenerosamente, tali prove poetiche come degli esercizi meramente occasionali, privi di vera ispirazione poetica o contrassegnati da finalità solo ludiche o satiriche.

¹⁰ Ma cfr. anche F. W. J. Schelling, *Gedichte und poetische Uebersetzungen*, a cura di E. Schmidt, Maximilian-Gesellschaft, Berlin 1913, e Id., *Gedichte*, a cura di O. Baensch, Diederichs, Jena 1917. Di alcune di queste poesie approntò una versione italiana R. Assunto, *Estetica dell'identità*, cit., pp. 315-53.

¹¹ Ve ne sono due traduzioni italiane (entrambe con testo a fronte), la prima di R. Assunto, ivi, pp. 334-51, la seconda a cura di P. D'Angelo in Fichte-Schelling-Hegel-Schlegel-Schleiermacher, *Gli Idealisti Poeti*, a cura di M. Cometa, L'Espresso, Palermo 1993, pp. 55-77. Traduciamo qui per comodità dall'ed. presente in H. Kunz, *op. cit.*, pp. 34-40, con la semplice indicazione del numero del verso.

¹² Per la correzione delle datazioni ipotizzate dal figlio biografo (SW, X, 447, n. 1) e da altri in base alle informazioni di F. Schlegel, cfr. H. Kunz, *op. cit.*, pp. 58-59. Per quanto ne sappiamo, non ne esistono traduzioni. Anche in questo caso citiamo semplicemente secondo la numerazione dei versi (cfr. H. Kunz, ivi, pp. 56-58 e SW, X, 447-451).

¹³ Per un'analisi stilistica non priva di osservazioni critiche cfr. ivi, pp. 82-83. Si veda anche il giudizio di L. Pareyson, «Fichte, Schelling e un sonetto del Petrarca», in Id., *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 138: «gli mancava la facoltà poetica; ed era uomo di tanto gusto da non prendere sul serio i propri esercizi artistici, sì che si celò dietro un pseudonimo» (Bonaventura, com'è noto, preferito da A. W. Schlegel a quello di Venturus, proposto da Schelling) (BuD, I, 246). Valutando i tentativi poetici di Fichte e Schelling, Pareyson così conclude: «Di immaginazione Fichte e Schelling ne ebbero moltissima, ma le diedero un esito filosofico, non poetico: e nel campo estetico la fantasia non servi loro per la produzione artistica, ma di Fichte alimentò la robusta eloquenza e di Schelling nutrì il gusto nella critica d'arte» (p. 140). Dello stesso tenore le valuta-

zioni di X. Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir*, 2 voll., Vrin, Paris 1970, I, pp. 451 e sgg.

¹⁴ Cfr. W. Frühwald, *Schelling und die Dichter*, in «Philosophisches Jahrbuch», 96 (1989), pp. 328-42.

¹⁵ Per la cui delucidazione ci serviremo occasionalmente anche di alcuni passi tratti dall'esame autobiografico che ne fa lo stesso Schelling nelle cosiddette *Lezioni monache* del 1827.

¹⁶ Si tratta di dimostrare, per un verso come la natura si potenzi e diventi coscienza, scoprendosi infine nella ragione identica a ciò che nell'uomo è il principio intelligente-conscio, per l'altro come la coscienza, oltrepassato il fondamentale e originario pregiudizio circa l'esistenza di un mondo esterno, giunga a rappresentarsi una natura e si faccia a sua volta natura, «materializzando le leggi dell'intelligenza in leggi della natura» (SW, III, 352).

¹⁷ E nel coevo *Dialogo sulla poesia* (1800) F. Schlegel parlava, in riferimento al bisogno del realismo filosofico, proprio di un «organo» mancante (cfr. F. Schlegel, *op. cit.*, p. 195).

¹⁸ W. Ch. Zimmerli, *op. cit.*, pp. 409 e 418, n. 28, nota come sia difficile distinguere tra una cattiva circolarità e una riuscita deduzione in ambito trascendentale, ove cioè si tratti di reperire le condizioni di pensabilità di qualcosa che è già sempre pre-supposto.

¹⁹ Che riunisce in sé dunque necessariamente la filosofia teoretica (idealismo) come spiegazione dell'idealità del limite e la filosofia pratica (realismo) come spiegazione della realtà del limite (SW, III, 387, 399, 428).

²⁰ In caso contrario non sarebbe possibile comprendere «né come l'intelligenza si dimentichi di se stessa nei suoi prodotti, né come l'artista possa perdersi nella propria opera» (SW, III, 430).

²¹ La nostra conoscenza sarebbe tutta assolutamente a posteriori (giusta la nascita contemporanea, ma per noi inconscia, di concetto e oggetto), e tutta assolutamente a priori (quando, con l'astrazione, si comprenda che tutto è una produzione dell'io) (SW, III, 528-529). L'a priori non presuppone qui alcuna idea innata: «non i concetti, ma la nostra propria natura e il suo intero meccanismo [operanti un oggetto da realizzare nel mondo (erroneamente ritenuto esterno), ma solo sulla base di un «dovere» postoci da un'intelligenza esterna (che, sola, garantisce l'intersoggettività del mondo), porta a giorno l'armonia prestabilita o condizionamento reciproco dei diversi soggetti. Entro un *quantum* finito d'attività umana, infatti, l'attività negata in ciascuno di noi è immediatamente posta come

²² Che nelle sue tre «epoche» (dalla sensazione originaria all'intuizione produttiva, da questa alla riflessione e da questa attraverso la riflessione all'assoluto atto del volere) mostra come, scoprendo che il mondo oggettivo (dal quale l'io conoscente si sente limitato) altro non è che l'esito di una sua attività inconscia (idealità del limite), lo spirito riesca, giungendo a riflettere liberamente sui suoi prodotti (è quanto accade rispetto agli organismi), a svincolarsi da essi e a pervenire all'autocoscienza.

²³ Con la scoperta che l'assoluta astrazione, in cui culmina l'attività teoretica, presuppone l'autodeterminazione s'apre un mondo nuovo (SW, III, 537), quello dell'io che non solo agisce su di sé (ciò che accadeva inconsciamente anche nella filosofia teoretica), ma sa anche di questo agire. Il fatto che ogni azione presupponga un oggetto da realizzare nel mondo (erroneamente ritenuto esterno), ma solo sulla base di un «dovere» postoci da un'intelligenza esterna (che, sola, garantisce l'intersoggettività del mondo), porta a giorno l'armonia prestabilita o condizionamento reciproco dei diversi soggetti. Entro un *quantum* finito d'attività umana, infatti, l'attività negata in ciascuno di noi è immediatamente posta come

attività di altre intelligenze che limitano la nostra. Di qui il mondo morale, come diritto e come storia.

²⁴ Visto il perfetto parallelismo tra dinamico (fattori costruttivi della materia) e trascendentale (fattori costruttivi dell'intuizione produttiva), l'organismo sarà «la prova più visibile dell'idealismo trascendentale», «un simbolo dell'intelligenza» (SW, III, 490), della quale condivide le caratteristiche (è altrettanto finita e infinita, causa ed effetto di sé, ecc.) e delle cui rappresentazioni stabilisce i limiti. Quale «immagine ridotta e per così dire contratta dell'universo» (SW, III, 492), l'organismo simboleggia lo spirito, ne è l'«impronta contratta», il «monogramma» e il «riflesso» (HkA, I, 4, 113; SW, III, 611).

²⁵ Cfr. H. Zeltner, *Das grosse Welttheater. Zu Schellings Geschichtsphilosophie, in Schelling-Studien. Festgabe für M. Schröter zum 85. Geburtstag*, a cura di A. M. Kottanek, Oldenbourg, München-Wien 1965, pp. 113-130. Al contrario di Kant, che considera inconciliabili la coscienza umana della libertà e il concepire l'uomo come una marionetta nelle mani di Dio («automa di Vaucanson») (cfr. *Critica della ragion pratica*, tr. di F. Capra, a cura di V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 123), Schelling riprende sì la metafora cristiana del *theatrum mundi* — più avanti respinta, come si deduce dalla risposta del 18-10-1810 a Eschenmayer, ove si insiste sull'inutilità morale di tale concezione degli uomini come meri attori (SW, VIII, 175) — ma con le seguenti significative variazioni: 1) il dramma prende forma progressivamente; 2) l'autore non è indipendente dal suo dramma; 3) gli uomini sono sì attori, ma non recitano una parte già fissata, sono «coinventori» del dramma e «scopritori in proprio» del loro ruolo peculiare, tanto che il dramma è impossibile senza la loro libera partecipazione (che certo collide non poco con l'assunzione di un unico spirito poetico). Assai paradossali sono le conclusioni che se ne possono trarre: la storia è un dramma privo di veri spettatori (né Dio né gli uomini godono nei suoi confronti di un distacco contemplativo), una recita a soggetto priva non solo di un canovaccio generale (che se esiste, è comunque inaccessibile agli uomini, i quali trovano solo nella «cultura» le regole di comportamento e nell'arbitrio la propria guida), ma anche di un regista-coordinatore (implicito nello spettacolo stesso), di un iniziatore, e, soprattutto, di «repliche».

²⁶ D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 7, che pretende di leggere (p. 322, n. 1) in questa metafora il ricordo della volta gotica del chiostro di Bebenhausen, così familiare al giovane Schelling.

²⁷ Per una precisa messa a punto dei rapporti tra tale «pietra angolare» (quinto angolo, angolo degli angoli o quintessenza) posta al vertice dell'edificio fisico-simbolico e la pietra gettata via dai costruttori (*Salmo CXVIII, 22; Matteo, XXI, 42; Marco, XII, 10; Luca, XX, 17*), cfr. R. Guenon, *Simboli della Scienza sacra*, tr. di F. Zambon, Adelphi, Milano 1990, pp. 238-50.

²⁸ L'identità deve restare celata sia nella filosofia teoretica, affinché possa aver-si la sensazione della costrizione, in antitesi alla libertà quale condizione indispensabile della coscienza, sia nella filosofia pratica, affinché possa aversi il manifestarsi della libertà nello sforzo e quindi la distinzione tra ciò che è realizzato e ciò che è da realizzare.

²⁹ Un'osservazione critica mossa a Schelling da Schiller, che ne dà notizia a Goethe nel 1801 (cfr. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a cura di P. Stein, Reclam, Stuttgart 1944, III, pp. 209 sg.) riguarda proprio il presunto misconoscimento nel *Sistema* dell'elemento inconscio in cui si muove fin da principio l'artista (del che prende atto L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, cit., p. 9: «inconscio e non voluto è l'inizio stesso del processo» creativo). Ma è un'obiezione dovuta al-

l'incomprensione non solo (come vuole D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 169) di quanto nell'involontarietà artistica v'è di altamente riflessivo, ma anche del metodo, già qui operante, della differenza solo quantitativa (in questo caso di conscio e inconscio).

³⁰ Cfr. S. Portmann, *Das Böse - Die Ohnmacht der Vernunft. Das Böse und die Erlösung als Grundprobleme in Schellings philosophischer Entwicklung*, Hain, Meisenheim 1966, p. 43: pur obliandosi nell'arte, la filosofia non vi trova che una redenzione provvisoria, dato che «l'artista non può diventare un'opera d'arte, egli è costretto nel momento della suprema sintesi a ricadere nella crisi», non coincidendo l'identità dell'opera e l'identità assoluta del processo storico.

³¹ A proposito della quale Schelling è tra i primi a sviluppare la polarità apollineo-dionisiaca, destinata poi con Nietzsche (che la mutua da Anselm Feuerbach e Ritschl) a enorme fortuna. Cfr. Cfr. K. Düsing, *Schellings Genieästhetik*, in *Philosophie und Poesie*. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag, a cura di A. Gethmann-Siefert, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, I, pp. 202-203. A differenza di Nietzsche Schelling non la concepisce comunque mai come una vera e propria polarità. L'apollineo è piuttosto la sintesi suprema, di cui il dionisiaco è solo una componente (cfr. O. Kein, *Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, Junker und Dünhaupt, Berlin 1935, e D. Jähnig, *op. cit.*, II, pp. 157 e 341-342 n. 45).

³² Quella artistica è un'attività «che non è più di per se stessa creaturale, ma nella quale si crede di vedere il creatore» (SW, X, 118).

³³ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., pp. 177, 180.

³⁴ Cfr. D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 83.

³⁵ Proprio le caratteristiche strumentali (analisi del rapporto mezzi-fine, metodico apprendimento di nozioni e costante pratica, ecc.) che Kant aveva negato al genio.

³⁶ Relativamente distinti già nell'*Anima del mondo*: «l'animale vede e ode unicamente per mezzo del suo istinto [...] Così pure l'uomo vede e ode ciò che vede e ode soltanto mediante un *istinto superiore* che, quand'è prevalentemente rivolto a ciò che è grande e bello, si dice genio» (SW, II, 562, corsivo nostro). Si tratta, comunque, sia nell'impulso produttivo che in quello artistico, di un «incitamento» a risolvere la contraddizione in sempre nuove formazioni di «compro-messo».

³⁷ Come Schelling osserverà nelle *Lezioni di Erlangen*, è nel ritardare l'elemento assolutamente mobile del suo sapere che consiste l'arte del filosofo, «così come in generale il vero artista si riconosce ovunque più per la sua forza frenante e ritardante che non per quella produttiva, motrice e accelerante» (SW, IX, 238). Nel primo frammento (1811) delle *Età del mondo* si paragona la forza ritardante dello spirito di Dio a quella dell'«artista avveduto, che nell'arte o nella scienza si preoccupa più di frenare che di accelerare lo sviluppo, affinché la giusta luce erompa al punto giusto e l'effetto desiderato scaturisca solo dal massimo potenziamento delle cause» (Wa, 83-84).

³⁸ In analogia con la dottrina kantiana della necessaria complementarità di concetti e intuizioni D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 149, può dire che «come la poesia senza arte è cieca, così l'arte senza poesia è vuota».

³⁹ Osserva L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, cit., p. 17: «con l'esercizio si può educare e sfruttare la poeticità che in grado maggiore o minore tutti gli uomini hanno; l'assenza di esercizio può dissipare e disperdere anche il più grande favore della natura»;

⁴⁰ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., in specie § 50, p. 293: «il gusto, come in generale il Giudizio, è la disciplina del genio [...], gli dà una guida [...], dà consistenza alle idee», tanto che se «in un'opera bisogna sacrificare qualcosa, questo dovrebbe avvenire piuttosto dal lato del genio».

⁴¹ Pur riconfermando la necessaria cooperazione dei due momenti in vista di un'effettiva e consistente creazione, e quindi il superamento di ogni razionalismo e irrazionalismo unilaterali, il frammento datato 1815 delle *Età del mondo*, ad esempio, insiste con maggiore forza sull'indispensabilità dell'essere posseduti preliminarmente da una «forza fondamentale [...] inconscia e necessaria [...] cieca», da una «divina e sacra follia» spersonalizzante (evidente soprattutto nella musica). C'è intelletto (e aggiungiamo: creazione) solo dove la follia originaria, che è «il lato più intimo di tutte le cose», viene dominata e regolata, subordinata, come mero «fondamento» (*Grund*), a una «forza superiore» (SW, VIII, 337-339). Se si volesse applicare a ritroso questo passo (ed è forse questo il limite dell'analisi offerta da D. Jähniq, *op. cit.*, II, pp. 149-55), se ne dovrebbe concludere che lo Schelling di Jena giudica gli artisti puramente «artistici» (=meccanici), e quindi privi di qualsiasi follia, un caso esemplare di «stupidità (idiotismo)» (SW, VIII, 339). Se ciò non avviene, è forse perché egli riteneva necessario, almeno sino al 1803 (si veda la critica dell'interpretazione *Sturm und Drang* di Shakespeare nella *Filosofia dell'arte*: SW, V, 724-725), opporre al totale misconoscimento romantico dell'intelletto la necessità della riflessione, e solo a partire dall'età di Monaco (cfr. anche SW, VII, 300) far valere invece, di contro al predominio intellettualistico legittimato da Hegel, la necessaria preliminarità dell'inconscio o «follia».

⁴² «Dal momento che esso [il soggetto assoluto; N.d.A.] non diventa più o non può diventare a sua volta oggetto», «ma resta sovrano su ogni cosa», «si può solo dire che esso si manifesta» (SW, X, 117).

⁴³ D. Jähniq, *op. cit.*, II, p. 157.

⁴⁴ Circolarità o «generale azione reciproca» (SW, III, 471) che vige sia nell'organismo che nell'arte, nella quale, poiché «tutto è alternativamente causa ed effetto» e, sebbene «nessuna parte [sia] causa dell'altra, tuttavia l'una presuppone l'altra nell'intelletto produttivo dell'artista» (SW, III, 471).

⁴⁵ È un concetto ben ristretto di ermeneutica quello che spinge M. Thiel, *Methode IV, Fr. W. J. Schelling. Eine analytische Darstellung*, Elpis, Heidelberg 1993-1994, p. 464, a puntualizzare l'ovvio, e cioè che Schelling con «interpretazione» non avrebbe tanto in mente il «complicato processo di comprensione di opere filosofiche (e anche di opere d'arte)», quanto «l'incitamento a una propria produttività (quand'è presente), una modalità di assimilazione che trasforma».

⁴⁶ La riduzione della formula di Winckelmann («nobile semplicità e serena grandezza») alla sola «quiete» è indotta, secondo D. Jähniq, *op. cit.*, II, p. 203, dal timore di Schelling di apparire un apologeta dell'ingenuità estetica.

⁴⁷ Ma vale la pena ricordare che le note della copia manoscritta sono posteriori all'uscita dell'opera e risalgono all'incirca agli anni della *Filosofia dell'arte*.

⁴⁸ X. Tilliette, *Schelling als Philosoph der Kunst*, in «Philosophisches Jahrbuch», 83 (1976), 1, p. 39, cita Goethe, Moritz, Fichte, Wackenroder, Tieck, gli Schlegel e Novalis.

⁴⁹ Cfr. D. Jähniq, *op. cit.*, II, p. 9.

⁵⁰ Cfr., per le possibili analogie, F. Schlegel, *op. cit.*, p. 140: «dobbiamo [...] opporre alla filosofia non semplicemente la non-filosofia, ma la poesia»; p. 142: «religione e morale sono in un rapporto di opposizione simmetrica, come poesia

e filosofia»; soprattutto p. 147: in quanto la prima è realismo e la seconda idealismo, «poesia e filosofia sono degli estremi».

¹¹ A ragione S. J. Senderovic, *Die ästhetische Anschauung bei Schelling*, in *Natur - Kunst - Mythos. Beiträge zur Philosophie F. W. J. Schellings*, a cura di S. Dietzsch, Akademie, Berlin 1978, p. 119, vi vede inclusi 1) l'atto creativo dell'artista, 2) l'intuizione dell'opera d'arte, 3) la percezione del bello e del sublime, 4) l'intuizione delle prime tre attività nella filosofia dell'arte, infine 5) la comprensione dell'universo in quanto per essenza analogo all'opera d'arte.

¹² Cfr. J. Ritter, *Origine e senso della «theoria»* (1953), in Id., *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel*, tr. e cura di G. Cunico, Marietti, Casale M. 1983, pp. 3-27, e T. Griffero, *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 61-79.

¹³ Cfr. H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, tr. di C. Marelli, Marietti, Genova 1992, p. 246.

¹⁴ B. Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, pp. 131-32.

¹⁵ Cfr. F. Schlegel, *op. cit.*, p. 140: «dove cessa la filosofia, deve cominciare la poesia»; pp. 40-41: «tutta la storia della poesia moderna è un continuo commento al breve testo della filosofia: ogni arte deve diventare scienza, e ogni scienza arte; poesia e filosofia debbono essere unite». E ancora, p. 148: «ciò che è possibile fare, tenendo separate filosofia e poesia, è stato fatto e compiuto. È dunque venuto il tempo di congiungerle» (cfr. anche pp. 128-29). «Scopo della c [critica] della f [filosofia] è istituire quest'ultima come arte» (F. Schlegel, *F. Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler e altri, Schöningh, München-Paderborn-Wien-Zürich 1958 e sgg., vol. XVIII, p. 278).

¹⁶ F. Schlegel, *Frammenti critici*, cit., p. 65.

¹⁷ Cfr. D. Jähni, *Schelling*, cit., I, p. 242.

¹⁸ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* [Jena 1798-1799], in Id., *Vorlesungen über Ästhetik I*, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn-München e a. 1989, p. 49.

¹⁹ H. Freier, *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne. Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Metzler, Stuttgart 1976, pp. 152-53.

²⁰ W. Beierwaltes, introduzione a F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, a cura di W. Beierwaltes, Reclam, Stuttgart 1982, p. 18.

²¹ F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 171.

²² Cfr. ad es. J. G. Fichte, *Sistema di etica*, trad. di R. Cantoni, a cura di C. De Pascale, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 329, e in generale Id., *Sullo spirito e la lettera*, cit., *passim*.

²³ H. Freier, *op. cit.*, p. 132.

²⁴ Si veda ad es. la soluzione data da M. Boenke, *Transformation des Realitätsbegriffs. Untersuchungen zur frühen Philosophie Schellings im Ausgang von Kant*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, p. 361: l'arte è «documento» della filosofia per la serie reale o prima serie, nel senso che presentifica per l'io quell'intuizione intellettuale di sé che costantemente si è sottratta alla presa del pensiero cosciente, mentre è «organo» per la serie ideale o seconda serie, cioè per la filosofia trascendentale.

²⁵ Il filosofo che compie una «libera imitazione» (SW, III, 396) dell'atto originario o autocoscienza, non fa che spezzare riflessivamente-artificialmente la suc-

cessione delle rappresentazioni nella mera «speranza» che la serie posteriore-filosofica corrisponda alla serie pre-filosofica.

⁶⁶ Cfr. G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 73-92, in specie pp. 90-92.

Capitolo terzo

¹ A. Faggi, *Schelling e la filosofia dell'arte*, Formiggini, Modena 1909, p. 9.

² F. Moiso, *Vita natura libertà*, cit., p. 181.

³ In questa luce meno misteriose appaiono sia la dichiarazione di «aver trovato la mitologia che sola contiene rappresentate in sé tutte le idee che io desidero esporre» (BuD, I, 196), sia quella nota del *Sistema* (SW, III, 629, n. 1) nella quale Schelling annuncia di aver pronto ormai da parecchi anni un trattato sulla mitologia: si trattava probabilmente di quell'analisi del mito che, adeguatamente rielaborata, ritroviamo nelle lezioni sulla filosofia dell'arte, come del resto ipotizza anche il figlio editore (SW, V, XVI).

⁴ Trattandosi di un manoscritto ricavato soprattutto dalla versione di Würzburg, si può considerare lo smilzo testo di appunti di Robinson (certamente risalente al corso jenes del 1802-1803), oltre che un importante veicolo di diffusione in Europa delle idee estetiche di Schelling (lo lesse, tra gli altri, anche Madame de Staël), un'utile verifica e integrazione del più noto testo pubblicato nelle *Opere complete*.

⁵ Sembra, infatti, che Schelling, non avendo un manoscritto pronto per l'inizio delle lezioni, si fosse deciso a iniziare esponendo la sua ben più collaudata (ancorché inedita) teoria della mitologia. È forse per questo motivo che rinverrà continuamente la promessa spedizione a Schlegel delle sue lezioni, limitandosi a fargli poi recapitare la lezione sulla musica (Plitt, I, 438).

⁶ Per molto tempo, infatti, l'estetica schellinghiana venne ricostruita sulla base della chiusa del *Sistema*, cui venivano integrate la quattordicesima delle *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, la primissima parte del *Bruno*, il breve *Su Dante da un punto di vista filosofico* pubblicato (1803) nel «Kritisches Journal der Philosophie», e soprattutto il discorso monachese *Sul rapporto delle arti figurative con la natura* (1807).

⁷ Lo conferma il promemoria lasciato da Schelling l'anno prima della morte (1853): della *Filosofia dell'arte* «sarebbe degno di pubblicazione l'intero capitolo *Sulla tragedia*. Del resto tutt'al più qualche singola parte» (Rariora, 668). La preferenza per l'analisi della tragedia, se a prima vista sembra contraddire l'esplicita insoddisfazione per le lacune nell'esposizione del lato storico dell'arte (SW, V, 363) – esposizione del resto assai difficile in assenza di una ricca e facile «intuizione immediata» delle opere (SW, V, 344) e soprattutto di quelle plastiche – denuncia da un altro lato quanto Schelling considerasse ormai matura la propria concezione del tragico.

⁸ «Quando si deve fare lezione ogni giorno, è possibile solo preparare degli abbozzi e degli scheletri e non redigere per esteso qualcosa, per cui la forma più vantaggiosa a tale scopo è quella dogmatica» (Plitt, I, 446).

⁹ Secondo M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie, die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik*, Quelle & Meyer, Leipzig 1907, p. 41, il testo sarebbe, addirittura, un semplice «raccoltore».

¹⁰ Un termine che a volte (il che potrebbe derivare anche dalla mancata revisione del testo) sembra invece accettare senza problemi (SW, VI, 571; Plitt, I, 397) e forse per ragioni semplicemente istituzionali, come dimostra il fatto che il corso dell'inverno 1802-1803 era annunciato come lezioni di filosofia dell'arte o estetica (tradet *philosophiam artis seu Aestheticen* ea ratione et methodo...) (BuD, I, 236, corsivo nostro), dovendo tra l'altro supplire l'insegnamento vacante di estetica (a cui era stato chiamato Fernow). Schelling, d'altra parte, sembra pensare che l'estetica sia decaduta solo negli ultimi tempi, dato che in Baumgarten – autore troppo misconosciuto, pur avendo «guadagnato alla filosofia un nuovo campo (quello della metafisica del bello)» (HkA, I, 4 100) – essa aveva ancora a che fare, se non con la verità delle idee, almeno con «la traccia dell'idea del bello, quale archetipo che si manifesta nel concreto mondo riflesso» (SW, V, 351).

¹¹ Schelling ammette facilmente la «povertà empirica» della propria dottrina (Plitt, I, 375), nonché la più generale incertezza sull'opportunità di tenere un corso di «estetica», «in parte con disappunto del mondo locale, in parte a causa del mio bisogno di sviluppare la mia filosofia in questo aspetto e di riportare ad essa le forme superiori di questa regione» (Plitt, I, 397).

¹² Un termine che va probabilmente letto, affinché non appaia in contrasto con la direzione mitologico-essoterica della filosofia dell'arte, semplicemente nel senso primoromantico del superamento dei confini di arte, religione, filosofia e mito (così E. Behler, *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von H. C. Robinson*, in «Philosophisches Jahrbuch», 83 (1976), p. 136).

¹³ «Per orientarmi in ogni momento e per risalire dall'empirico dell'arte, al quale avete secondo il Vostro piano prestato maggiore attenzione, all'intellettuale, e per risparmiarmi alcune ricerche che forse non mi guidano allo scopo e che in ogni caso ostacolano lo sviluppo dello speculativo» (Plitt, I, 398, corsivo nostro).

¹⁴ «Il Vostro quaderno di estetica mi fa un indicibile piacere e trovo incantevole leggerlo. In effetti ne faccio trascrivere integralmente una parte, e un'altra la leggo con la penna in mano» (Plitt, I, 408-409).

¹⁵ «Nella speranza che alcune mie idee Vi siano forse anche già state utili, o possano esserlo successivamente, quando avrò maggiormente sviluppato questo tema [...] Mi aspetto inoltre che non mi attribuiate in questo computo idee che posso aver avuto anche per conto mio, come ad esempio che Euripide si trovi infinitamente più in basso di Sofocle ed Eschilo» (Plitt, I, 398-399, corsivo nostro).

¹⁶ «Ad essere sinceri, ciò che meno mi ha soddisfatto è ciò che Voi avete detto della poesia. Ne sono uscito nuovamente rafforzato nella mia opinione circa una componente inconscia della poesia. Con quei principi non potete comprendere né costruire nessuna delle Vostre proprie opere. Mi rendo conto che non avete potuto portare a compimento la Vostra teoria, ma invano ho cercato l'idea centrale della poesia. È probabile che Voi foste condizionati da questo punto di vista dalla natura del Vostro uditorio. Mi pare che molte cose appartengano più alla retorica che alla poetica» (Plitt, I, 428).

¹⁷ Accettata perché interpretata come condanna da parte della filosofia – giudicata una «pianta esotica sul suolo greco» – solo dell'arte mimetica e unicamente in riferimento a «uno stato del tutto ideale e in un certo senso interiore» (SW, V, 346). È come se la condanna platonica muovesse dal presentimento della possibilità di una opposta direzione dell'arte, presagisse cioè l'arte cristiana e la sua possibilità di essere veicolo non del finito ma dell'infinito.

¹⁸ Nell'epoca della filosofia dell'identità, ricordiamolo, idealismo significa an-

zitutto (letteralmente) costruzione del reale nell'ideale, coglimento delle cose non nel mondo reale ma nelle loro idee (SW, IV, 408).

¹⁹ È passibile di trattazione filosofica (cfr. SW, V, 365) solo quel particolare oggetto (Schelling pensa all'arte, alla storia, alla natura) che, considerato a partire dalla sua «idea», «sia capace di accogliere in sé l'intera e indivisa essenza dell'assoluto» (SW, V, 376-368).

²⁰ B. Wanning, *Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. Schelling*, Haag+Herchen, Frankfurt a. M. 1988, pp. 71-72.

²¹ Cfr. J.-F. Courtine, *op. cit.*, pp. 128-31, e in generale, per la dialettica immagine-modello, H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. e introd. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983², pp. 147 e sgg., 168-97.

²² Cfr. J. Hennigfeld, *Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings «Philosophie der Kunst» und «Philosophie der Mythologie»*, Hain, Meisenheim am Glan 1973, p. 8.

²³ Più precisamente: l'assoluto è infinitamente affermante (idealità comprendente in sé la realtà), infinitamente affermato (realtà comprendente in sé l'idealità) e indifferenza di affermante e affermato, senza mai essere uno solo di questi momenti ma, in un certo senso, tutto in tutti (SW, VI, 164). Siamo, come si vede, ben lontani dalla vuota indifferenziazione cui Hegel, di lì a poco, condannerà Schelling.

²⁴ S'intenda con A il soggettivo e con B l'oggettivo: l'equivalenza indica la natura come identità di soggettivo e oggettivo ($A=A$) pur nel prevalere dell'oggettivo.

²⁵ Non reale, in quanto, per la legge della prevalenza dell'un polo sull'altro, la prima potenza mostra nella serie ideale la preponderanza dell'ideale, dell'elemento teorico su quello pratico.

²⁶ Così M. Adam, *op. cit.*, p. 30.

²⁷ Platonicamente: «l'universo è in sé assolutamente perfetto, bello e privo di difetti; l'opposto, il brutto e l'imperfetto nelle cose pertengono semplicemente alla loro considerazione nel tempo e non al loro eterno concetto» (SW, VI, 574, corsivo nostro). Il brutto, il falso e il male morale non sono, in breve, che la conseguenza di una considerazione non archetipica delle cose. Ne consegue che la possibilità stessa di realizzare qualcosa di brutto, falso e malvagio conferma proprio la suprema verità e la suprema perfezione del tutto: «nessuno produce qualcosa di diverso da ciò che deriva necessariamente in parte dalla specificità della sua natura e in parte dagli influssi esercitati su di lui dall'esterno» (SW, IV, 222). Il negativo è, dunque, una deficienza addirittura solo apparente, tale solo per il punto di vista deietto-temporale, non avendo di per sé un inizio più di quanto ce l'abbia il finito e il perfetto, presso il quale si trova «dall'eternità» (SW, IV, 222). È la distinzione che passa tra l'atemporale «natura archetipica», con i suoi «tipi» e «forme fondamentali», e la temporale «natura produttiva» come indefinita approssimazione a quei modelli (SW, IV, 223).

²⁸ La filosofia come scienza suprema è dunque solo formalmente, come scienza, volta alla verità, perché, in quanto tale, è non meno interessata a moralità e bellezza, è, insieme, scienza, virtù e arte.

²⁹ Senza dimenticarne la variante più significativa. Negli *Aforismi* del 1806 sulla filosofia della natura (cfr. SW, VII, 141 sgg., 184, n. 1) al posto della ragione, nell'apotenziabile della serie reale, troveremo il sistema del mondo e, al di sopra di ogni cosa, l'uomo; specularmente, al posto della filosofia, nell'apotenziabile della se-

rie ideale, troviamo la storia e poi, al di sopra di ogni cosa, lo Stato. La ragione e, al di sopra di essa, la filosofia, vista la posizione centrale che occupano, conciliano serie reale e serie ideale.

³⁰ W. Beierwaltes, *op. cit.*, p. 23.

³¹ È su questa base che B. Barth, *op. cit.*, pp. 233-44, mutuando un'ipotesi di Beierwaltes, può legittimamente vedere nella «critica dell'arte», implicitamente contenuta nella *Filosofia dell'arte* (e fatta valere da Barth in antitesi alla critica dell'arte romantica, concepita come dissoluzione della singola opera nel movimento infinito della riflessione), ciò che, proseguendo l'intuizione, dissolve tutte le particolari forme artistiche nell'idea della totalità dell'arte. In particolare, questa critica dell'arte verificherebbe la corrispondenza di quelle forme all'idea dell'arte in quanto tale e, in tal senso, realizzerebbe l'immagine, ossia ricondurrebbe l'immagine al suo archetipo, portando a compimento la processualità dell'assoluto, della quale l'arte è, come s'è visto, una componente indispensabile.

³² Così J. Hennigfeld, *op. cit.*, p. 51.

³³ Il particolare fenomenico e il concetto sono, per contro, solo relative negazioni: il primo non realizza compiutamente quanto vi è di universale nel suo concetto, il secondo non può essere il concetto che di un particolare e non di ogni altra cosa.

³⁴ Per maggiori dettagli cfr. T. Griffero, *Senso e immagine*, cit., pp. 265-78.

³⁵ Se avessero non un'assoluta caratteristica ma tutte le caratteristiche, si ridurrebbero a «nullità» (SW, V, 392), perdendo con i loro specifici effetti ogni rapporto col mondo e il loro stesso carattere di mondo o totalità, tanto che non si potrebbe più parlare (secondo quanto si anticipava, ma senza spiegazioni, nel *Sistema* del 1800), relativamente al loro insieme, di un «armonia, con cui tutto è riunito in un'unica grande totalità» (SW, III, 620).

³⁶ L'idea (non solo estetica) della necessità di un «fondamento» (*Grund*), non tanto come causa quanto come «base», perché l'«essenza» di qualcosa giunga a «esistenza» (si pensi al rapporto follia-ragione, tenebre-luce, illimitato-limite, unità-contrasto, divino-natura, anima-spirito della natura, ecc.), può essere considerata, soprattutto a partire dallo scritto sulla libertà del 1807 (così D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 257), «lo schema originario dell'intero pensiero schellinghiano».

³⁷ Con immaginazione (*Einbildungskraft*) Schelling pensa a una facoltà dell'uniformazione (*Kraft der Ineinbildung*) di ideale e reale, assoluto e particolare – una concezione dell'immaginazione creatrice nella quale risuona l'eco di un'antica tradizione neoplatonico-esoterica (l'immaginazione come forza magica di generazione per eccellenza, esaltata, attraverso la riscoperta di Paracelso e Böhme, dal romanticismo; cfr. G. Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, Paris 1984, pp. 335-368), il cui sfruttamento da parte di Schelling è qui solo agli inizi, come dimostra l'assenza della netta svalutazione della «fantasia», ben attestata invece a partire da Paracelso, per il quale la fantasia è un mero gioco dell'intelletto, una «pietra miliare dei folli». Cfr. Theophrast von Hohenheim gen. Paracelsus, *Sämtliche Werke*, a cura di K. Sudhoff, Oldenbourg, München-Berlin 1920-31, serie I, vol. X, p. 475.

³⁸ Ne derivano due letture profondamente diverse: se il percorso dalla ragione alla fantasia fosse necessario, la concezione-rappresentazione artistica non sarebbe altro che la trasposizione nel reale di una precedente concezione-rappresentazione filosofica, che è come dire che l'artista sarebbe (dovrebbe essere stato) anche filosofo; se invece l'equazione preservasse l'autonomia delle sue due parti,

le due strade (filosofica e artistica) potrebbero bensì intrecciarsi, ma anche essere del tutto alternative.

³⁹ Per la genesi della nozione schellinghiana di simbolo (Kant, Moritz, Goethe, la riflessione sull'organismo nella filosofia della natura, la tradizione emblematistica e il mito della lingua originaria come caratteristica universale-naturale, forse l'emblematologia teologica di Oetinger) e per l'oscillazione tra termini non equipollenti (*Sinnbild* e *Symbol*, appunto), cfr. T. Griffero, *Senso e immagine*, cit., pp. 99-208.

⁴⁰ Alcuni cenni esplicativi dovrebbero bastare: il corpo allegorizza in quanto significa l'universale ossia la specie cui appartiene, la luce schematizza in quanto è un universale che porta a manifestazione il particolare, l'organismo simbolizza essendo un circolo di parti e tutto; l'agire allegorizza nel suo essere realizzazione particolare guidata da un concetto-volere universale, il pensiero schematizza esigendo per la comprensibilità la riconduzione del molteplice particolare al concetto, l'arte simbolizza uniformando particolare e universale.

⁴¹ Nella «definitezza inconclusa» del simbolo, in cui l'immanenza del significato non esclude la libertà indefinita della ricezione (si era parlato infatti di «senso infinito» delle figure mitologiche), il sistema dell'identità preserva la funzione della differenza (cfr. D. Salber, *System und Kunst. Eine Untersuchung des Problems bei Kant und Schelling*, Diss., Aachen 1984, p. 59 e soprattutto B. Wanning, *op. cit.*, pp. 94-95).

⁴² Omero è inteso qui, etimologicamente, proprio come «ciò che porta ad unità» (cfr. W. Beierwaltes, *op. cit.*, pp. 42-43, n. 80).

⁴³ A patto che la grandezza naturale non ci si manifesti pretendendo di risolvere in sé il vero infinito o, viceversa, degradandosi a finitezza inespressiva, bensì nella sua terribilità e immensità anche sempre come «simbolo», «simulazione» o «riflesso della vera infinitezza» (SW, V, 462). Il vero infinito è suscitato dall'intuizione del finito solo a patto che quest'ultimo «appaia sempre a sua volta come qualcosa di relativamente infinito» (SW, V, 468).

⁴⁴ È significativo che, pur parafrasando apparentemente Schiller (cfr. F. Schiller, *Sul sublime* (1801), in Id., *Del sublime*, cit., p. 75, corsivo nostro), il quale dice: «il relativamente grande fuori di lui diventa lo specchio in cui contemplare l'assolutamente grande in se stesso», Schelling affermi invece: «il relativamente grande fuori di lui è per lui solo lo specchio in cui coglie l'assolutamente grande, l'infinito stesso in sé e per sé» (SW, V, 463; corsivo nostro). Ne conclude D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 239, che laddove con la contemplazione del sublime Schiller intende una interiorizzazione, Schelling pensa al fatto che «mentre coglie l'infinito stesso in sé e per sé, l'uomo relativizza, insieme all'oggettività, anche la propria soggettività. Il trionfo della libertà in Schelling non è il trionfo dell'uomo».

⁴⁵ F. Schiller, *ivi*, pp. 75-76: nel disordine e nel caos, inutilizzabili dall'intelletto, si può vedere «una rappresentazione del sovransensibile», «ciò in cui la ragione pura scopre un simbolo tanto più calzante, giacché vede rappresentata in questa selvaggia libertà della natura la propria indipendenza dalle condizioni naturali».

⁴⁶ Come vincolo non estrinseco-formale, la mitologia fornirebbe il fondamento tanto dell'armonia che della libertà, ove con quest'ultimo termine (cfr. D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 198) si intenda, però, non solo l'emancipazione da ogni forma di eterodirezione ma anche dalla ristrettezza egoica.

⁴⁷ Nel mondo pagano «ciò che predomina è la forma, il principio della confi-

gurazione (*Gestaltung*) [...], il reale. La mitologia greca è l'apoteosi della natura e dell'umanità [...], divinizzazione dell'umanità» (Robinson, 177).

⁴⁸ «Laddove esso [l'infinito] è solo significato dal finito, rimane necessariamente uno e non è possibile alcun politeismo nel senso della coesistenza di figure divine» (SW, V, 288), ma solo «la religione, vale a dire la filosofia soggettiva» (Robinson, 163).

⁴⁹ «L'idea della trinità in un essere divino, che si afferma anche nella religione terrena e così pure si esprime nella filosofia di Platone, è l'idea basilare del cristianesimo, ma è puramente filosofica» (Robinson, 178; corsivo nostro).

⁵⁰ Cfr. H. Rosenau, *Die Differenz im christologischen Denken Schellings*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern e a. 1985, p. 62.

⁵¹ «Solo la lettera dell'Occidente poteva fornire al principio ideale proveniente da Oriente un corpo e la figura esterna, così come la luce del sole genera le sue splendide idee solo nella materia della terra» (SW, V, 304).

⁵² Più esplicitamente: «la vera Chiesa è necessariamente cattolica. Essa è infatti il simbolo fondamentale dell'assoluto e deve necessariamente puntare ovunque alla totalità» (Robinson, 164).

⁵³ La distinzione è in un certo senso solo di grado, in quanto l'originalità non è che la particolarità in cui il particolare sia stato effettivamente sviluppato in universale (SW, V, 456).

⁵⁴ Una considerazione di filosofia della storia della quale non andrebbe perciò scordato il fondamento naturalistico: sempre la natura raggiunge «un punto in cui produce simultaneamente ciò che prima produceva successivamente» (SW, V, 588). È il caso esemplare della fioritura della chioma della pianta, ma anche del cervello come delimitazione verso l'alto rispetto ai gangli nervosi o del terminare della colonna architettonica in una «testa».

⁵⁵ Anche se non di rado a Schelling sfuggono affermazioni meno dubbiose: «si è parimenti dimostrato in che misura anche i tempi moderni abbiano una mitologia e come, a partire dalla materia presente, essa possa sempre esser accresciuta o ricreata» (SW V 634).

⁵⁶ «La compiuta informazione del finito nell'infinito comporrà a sua volta anche la compiuta informazione dell'universo nel finito» (SW, V, 456).

⁵⁷ Anche nel senso che il ritmo delle opere poetiche, con il quale esse subordinano a se stesse il tempo, fa delle opere stesse un «assoluto nel particolare, un universo, un corpo celeste» (SW, V, 635). Esattamente come i corpi celesti, l'opera poetica è tale solo quando «è un tutto che ha in se stesso il proprio tempo e la propria forza centrifuga, e proprio per questo motivo è isolat[a] dalla totalità del linguaggio e perfettamente chius[a] in se stessa» (SW, V, 637).

⁵⁸ Cfr. B. Wanning, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹ La cui più volte dichiarata distruttività è evidentemente mitigata nell'ambito dell'arte, che proprio nella riflessione ha la sua prima e necessaria potenza in vista delle genesi dell'opera (cfr. *ivi*, p. 108).

⁶⁰ Perché mai (cfr. A. Faggi, *op. cit.*, pp. 23-24) la musica segna il primo e più basso grado nelle arti reali o figurative, visto che in essa è ancora percepibile come suono quella parola divina, che nella pittura e nella scultura è del tutto estinta? La contraddizione appare risolvibile solo se si riconosce alla musica uno statuto ambiguo (cfr. l'esemplare analisi di L. Pareyson, *L'estetica musicale di Schelling*, in Aa. Vv. *Scritti in onore di S. Pugliatti*, V, *Scritti vari*, Giuffrè, Milano, pp. 727-56). Anche se la completa spiritualizzazione del reale si compie solo nel linguaggio della poesia, è pur sempre nel suono come massima materializzazione e

ottusa incoscienza che si ha la massima liberazione dello spirituale e dell'intelligenza (pp. 750, 752-53), e cioè la trasformazione del semplicemente primitivo in autenticamente primigenio. Si può quindi dire che la musica «è installata nel cuore della realtà, e quindi è in grado di esprimerne le leggi» (p. 751), unendo in modo assolutamente peculiare natura e spirito, ossia «nella loro massima tensione e opposizione» (p. 753). Superando con intuizioni geniali la propria incompetenza musicale, Schelling capovolgerebbe l'apparente svalutazione della musica (ritenuta, in base al criterio dell'uni-formazione di reale e ideale, la più reale o materiale delle arti reali, cioè l'infima tra le arti, priva com'è di una base tridimensionale) in una sua vera e propria apologia.

⁶¹ Anche nel senso, eminentemente simbolico, della reciproca dipendenza organica di parti e tutto nel dipinto: un corpo, ad esempio, dovrebbe raffigurare grazie alle sue parti tutte le fasi della vita di quella persona, esattamente «come nell'idea la vita di un uomo è una sola vita e tutte le sue azioni e imprese vengono inuite in modo simultaneo» (SW, V, 527).

⁶² Per una più dettagliata motivazione dell'attribuzione (assente nella restante letteratura critica) di uno statuto schematico alla pittura, nonostante alcune affermazioni schellinghiane apparentemente contrarie e alcune ambigue ridescrizioni della serie delle potenze figurative (ad es. SW, V, 571), nonché per una più ampia disamina del nesso, sempre assiologicamente e ontologicamente connotato, di luce e pittura, cfr. T. Griffero, *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 81-107.

⁶³ Ivi, pp. 94-107.

⁶⁴ La questione è però probabilmente più complessa: se si guarda alla pittura come arte particolare (prevalenza della sua unità ideale = chiaroscuro), ne sarà Correggio il vertice; se invece si guarda a quell'equilibrio delle tre potenze che rendono il pittore che ne è capace anche filosofo e poeta, sarà piuttosto Raffaello il massimo pittore. Per un approfondimento degli esempi schellinghiani cfr. D. Jäh-nig, *op. cit.*, II, pp. 214-16 e 357-58, n. 64.

⁶⁵ Cfr. T. Griffero, *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 109-27.

⁶⁶ Nelle sue due possibili varianti: come pittura simbolico-storica, nel caso in cui già si disponga dell'idea e si cerchi soltanto nella storia un simbolo che ne sia l'adeguata espressione, oppure come pittura storico-simbolica nel caso di un procedimento inverso (cfr. SW, V, 568).

⁶⁷ Che Schelling, con la propria filosofia e con i propri componimenti poetici, abbia di mira (almeno fino alle *Età del mondo*) un poema didascalico (un *epos* speculativo) sul modello di quelli, non perfettamente riusciti, di Parmenide, Empedocle, Lucrezio, è quanto ho ampiamente cercato di dimostrare nel già citato *Senso e immagine*, pp. 21-97 (cfr. anche sopra 2.1).

⁶⁸ Cfr. W. Högerebe, *Prädikation und Genesis Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings «Die Weltalter»*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, pp. 23-25.

⁶⁹ Che, da un lato, trasfigura in modo idealistico-simbolico i personaggi e le vicende accessorie evitando di lasciare il teatro vuoto, e, dall'altro, coinvolge gli spettatori mediante «l'oggettivazione e la rappresentazione della riflessione che accompagna l'azione», mitigando così con la sua imparzialità rispetto al conflitto necessità-libertà la «sensazione di dolore» degli spettatori (SW, V, 706).

⁷⁰ La contemplazione dei personaggi e delle loro azioni nella tragedia ci trasporta, commuovendoci, al di là dell'interesse puramente narrativo-oggettivo per il «puro risultato» (SW, V, 692) della vicenda, mentre la compiutezza nello stes-

so tempo interna ed esterna garantisce che l'effetto dell'azione «sull'anima [sia] non già quello di eccitare le passioni ma di purificarle» (SW, V, 709).

⁷¹ Cui corrisponde, ad esempio, essendo il ritmo, l'armonia e la melodia «le prime e più pure forme di movimento nell'universo» (SW V 503), l'opposizione tra pianeti (centrifugo-melodia-antico) e comete (centripeto-armonia-moderno). Cfr. T. Griffero, *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 129-83.

⁷² Metodo esclusivo della filosofia come scienza (e non solo della matematica come in Kant), la costruzione è per Schelling un'intuizione intellettuale a priori dell'essenza, dell'«idea» di un qualsiasi dato empirico, superiore tanto alla costruzione matematica (unità essere-pensiero solo nell'infinità del pensiero) quanto a quella geometrica (unità essere-pensiero solo nella finitezza dell'essere) nel suo esprimere l'unità essere-pensiero proprio nell'unità pensiero-essere (infinito-finito, universale-particolare).

⁷³ Indichiamo alcuni dei debiti (autori classici esclusi): verso Rousseau e Mûller per la musica, verso Goethe, Mengs, Sulzer, Hagedorn, Winckelmann, Fiorillo, Riepenhausen, per la pittura. Quel che si può dire, in generale, è che è stata forse sopravvalutata la dipendenza dalle lezioni schlegeliane. Anche a un esame sommario (cfr. ora A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit.) si vedrà che la ripresa riguarda unicamente una certa disposizione degli argomenti e la contrapposizione (del resto un *topos* nel periodo) antichi-moderni; tutto il resto (ordine di presentazione delle arti, loro collocazione all'interno del sistema delle potenze e, in generale, spiegazione speculativa dell'arte e del «significato assoluto» delle categorie tecniche di ciascuna arte) è del tutto originale. In ogni caso, le analogie sono ingenti, paradossalmente visti gli interessi prevalentemente letterari di Schlegel, solo rispetto all'arte figurativa. Il che è naturale se, come giudica Schelling, al grande storico della letteratura sarebbe sfuggita l'idea centrale e filosofica della poesia stessa (Plitt, I, 427-428).

⁷⁴ Così A. Faggi, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁷⁵ Alla quale, com'è noto, Schelling dedica una breve ma profonda analisi filosofica di valore «tipologico», *Su Dante dal punto di vista filosofico* [Ueber Dante in philosophischer Beziehung, 1803].

⁷⁶ W. G. Jacobs, *Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, p. 242.

⁷⁷ Così H. Zeltner, *Schelling*, Frommann, Stuttgart 1954, p. 178 e A. Hollerbach, *Der Rechtsgedanke bei Schelling. Quellenstudien zu seiner Rechts- und Staatsphilosophie*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1957, p. 156.

⁷⁸ È oltremodo significativo che Schelling attribuisca il deteriore principio dell'imitazione della natura (inanimata) al proprio tempo, ma anche ai popoli preellenici incapaci di scorgere nella natura veri dèi (SW, VII, 294), conferendo solo alla Grecia classica l'apogeo dell'arte. La stessa idea winckelmanniana, secondo cui l'arte avrebbe come scopo la produzione di una natura ideale ed elevata al di sopra della realtà, non rappresenterebbe un decisivo passo avanti (nonostante vada annoverato tra i meriti di Winckelmann quello di aver inaugurato la tendenza a conoscere le cose in se stesse, ossia le opere d'arte secondo la loro necessità quasi-naturalistica; cfr. SW, VII, 296-298 e n. 1): chi considera inanimate le forme della realtà (ma nel caso di Winckelmann il discorso si estende anche alle forme dell'arte antica), non potrà che produrre forme ideali altrettanto inanimate. Quel che manca, in entrambi i casi, è la capacità dell'occhio dello spirito di penetrare al di là della scorza delle forme date, di unire in un «centro vitale» determinato la bellezza dell'anima e quella delle forme (SW, VII, 294-296).

⁷⁹ Cfr. W. Beierwaltes, *op. cit.*, pp. 7-8: «È un processo dialettico: la temporalizzazione attraverso l'arte dell'essenza in sé atemporale (ideale) rende appunto percepibile nel tempo la sua atemporalità»; ma anche anagogico: «il mondo come «teofania» si tramuta per mezzo di un atto estetico-creativo in arte anagogica» (p. 11).

⁸⁰ Cfr. D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 133.

⁸¹ Così E. Brito, *La création selon Schelling. Universum*, Peeters, Leuven 1987, p. 130, a parziale rettifica della tesi di X. Tilliette, *Schelling, l'art e les artistes*, in F. W. J. Schelling, *Textes esthétiques*, tr. di A. Pernet, Klincksieck, Paris 1978, p. XXXIV, secondo cui, invece, Schelling qui mostrerebbe la massima prossimità a Hegel.

⁸² Guido Reni subentra a Tiziano nella considerazione di Schelling forse anche per ragioni di circostanza, dato che la Pinacoteca di Monaco era da poco entrata in possesso dell'*Assunzione della Vergine*. Neppure Guido Reni è comunque superiore a Raffaello, che resta il pittore per eccellenza (diversamente giudica L. Rustichelli nelle *Note* a F. W. J. Schelling, *Le arti figurative e la Natura*, cit., pp. 83-84, n. 36). Il che invalida almeno in parte la suggestiva ma eccessiva tesi di J. F. Marquet, *Schelling et le destin de l'art*, in AA.VV., *Actualité de Schelling*, Vrin, Paris 1979, p. 86, secondo cui l'irruzione di una vera storicità nel *Discorso* eliminerebbe l'identità di perfezione tra la prima e la terza potenza e riscatterebbe la seconda (qui Correggio) dal suo essere solo la «potenza dell'opposizione, del conflitto».

⁸³ P. L. Oesterreich, *Philosophen als politische Lehrer. Beispiele öffentlichen Vernunftgebrauchs*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, p. 143.

⁸⁴ Si tratta di scritti nei quali non si va oltre la descrizione e l'elogio di alcune tele di Johann Peter von Langer, direttore dell'Accademia di Monaco (cfr. *Quadro della decima* [Bild vom Zinsgroschen], SW, VII, 544-548, *Annotazione circa un notevole ritratto del Signor Direttore Langer di Monaco* [Notiz über ein merkwürdiges Bildniß von Herrn Direktor Langer in München], SW, VII, 549-52), oppure di valutazioni di concorsi dell'Accademia e di alcune tele di Julian Anton Koch (cfr. *Rariora*, 384-91, 412, 431-32). Ce ne siamo occupati in *Cosmo Arte Natura*, cit., pp. 124-27.

⁸⁵ X. Tilliette, *Schelling als Philosoph der Kunst*, cit., p. 36.

Capitolo quarto

¹ X. Tilliette, *Schelling als Philosoph der Kunst*, cit., pp. 30-31.

² Non vi è dubbio che sia il genio e non la scuola a «dare la regola», e tuttavia «lo spirito veramente capace non ha nulla da temere dalla scuola o dall'accademia» (SW, VII, 554). «Nessuna accademia al mondo creerà un Raffaello, un Tiziano [...] e tuttavia ogni talento innato ha bisogno di continui esercizi e di nozioni consolidate per potersi mostrare e muovere in piena libertà» (SW, VII, 555-556), soprattutto di un attento studio della mitologia intesa come «una totalità di vivi ideali artistici» (SW, VII, 560), grazie al quale soltanto egli può passare dal piano storico e morale (di per sé interessanti solo in quanto involucro di un'idea) «al simbolico e alla caratteristica naturale, al punto di vista dal quale vedere il sommo piano dell'arte» (SW, VII, 559).

³ X. Tilliette, *Schelling als Philosoph der Kunst*, cit., p. 32.

⁴ Cfr. M.-C. Chailiol, *Poésie et mysticisme dans la dernière philosophie de Schelling*, in «Les Etudes Philosophiques», (1992), 4, pp. 521-37.

⁵ Non è purtroppo dato di sapere quale sia il motivo che induce Schelling (10-1-1809) a riprendere in esame le proprie pagine sulla tragedia (cfr. F. W. J. Schelling, *Philosophische Entwürfe und Tagebücher 1809-1813. Philosophie der Freiheit und der Weltalter*, a cura di L. Knatz, H. J. Sandkühler e M. Schraven, Meiner, Hamburg 1994, p. 5).

⁶ Nell'erudita conferenza *Sul significato di uno degli affreschi recentemente scoperti di Pompei* [Ueber die Bedeutung eines der neu entdeckten Wandgemälde von Pompeji, 1833] Schelling cerca di confermare, a partire dall'affresco pompeiano raffigurante (forse) le nozze di Crono e Rea insieme a Nemese e all'imminente sconfitta di Crono ad opera di Zeus, la propria teoria del politeismo successivo e dell'intreccio delle tre dimensioni temporali. Al di là di laconiche osservazioni circa la pregnanza delle figure rappresentate e del conferimento all'affresco di «quel sublime carattere simbolico che riscontriamo nelle grandiose raffigurazioni dell'antichità» (SW, XII, 683), l'interpretazione – per quanto più profonda di quelle della filologia posteriore (cfr. K. Hildebrandt, *Schellings Deutung des Wandgemäldes der Hochzeit von Kronos und Rhea*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», XVII (1963), pp. 141-46) – è svolta in senso più filosofico-filologico che estetico (come invece pretende W. Beierwaltes, *op. cit.*, p. 37 n. 5).

⁷ Si veda l'interessante osservazione diaristica (20-3-1809): «August Wilhelm Schlegel fa stampare in Prometeus un frammento delle sue lezioni berlinesi sul rapporto tra belle arti e natura, senza dubbio al fine di mostrare che l'idea del mio Discorso è ripetuta a memoria o addirittura presa a prestito da lui!!!» (F. W. J. Schelling, *Philosophische Entwürfe und Tagebücher*, cit., p. 14).

⁸ Una poeticizzazione della natura che non va neppure esagerata, dato che «la natura, adeguatamente concepita, non necessita di alcuna integrazione poetica, bensì è poetica in se stessa e di per se stessa», così come è «filosofica in se stessa» (SW, IX, 397).

⁹ Schelling definisce qui sentimento e intelletto le «due potenze corrispondenti nelle due prime potenze» (SW, VII, 471), ma ciò non è coerente con un passo precedente, in cui si dichiara che, mentre l'intelletto è effettivamente la potenza ideale dello spirito, il sentimento è invece la terza potenza dell'animo (SW, VII, 466).

¹⁰ Cfr. G. Carchia, *Indifferenza, eros, amore: la critica dell'essere spirituale nella «filosofia della libertà» di Schelling*, in *Estetica 1994, Scritture dell'eros*, a cura di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 168, 170.

¹¹ Dato che «noi non viviamo nella visione» (SW, VIII, 203), ma in un'epoca ancora di «lotta», «non possiamo essere dei narratori, ma solo dei ricercatori» (SW, VIII, 206).

¹² Osserva acutamente G. Carchia, *Filosofia come narrazione. Note su un paradigma schellinghiano*, in *Filosofia '94*, a cura di G. Vatimio, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 188: «ma nella storia tutta disvelata, dove non accadrebbe più nulla di nuovo, non ci sarebbe più nulla da raccontare. La fine della dialettica non può non essere anche la fine del mito».

¹³ Schelling und Cotta, *Briefwechsel 1803-1849*, a cura di H. Fuhrmans e L. Lohrer, Klett, Stuttgart 1965, p. 87.

¹⁴ A. Lanfranchi, *Krisis. Eine Lektüre der «Weltalter»-Texte F. W. J. Schellings*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1992, p. 194.

¹⁵ Cfr. G. Carchia, *La nascita della forma. L'estetica cosmica de «Le età del mon-*

do», in *Interpretazione ed emancipazione. Saggi in onore di Gianni Vattimo*, cit., pp. 181-205.

¹⁶ Schelling trova qui il modo di rettificare un pregiudizio piuttosto diffuso: egli ricorda, anzitutto, che l'ideale non è che una più profonda mimesi (SW, IX, 159-60), e poi, integrando una concezione esposta già nel *Discorso* del 1807, che l'imitazione stessa della natura appare come tale solo fino a quando non diviene essa stessa natura (cioè arte originaria), e, reciprocamente, la natura non diventa arte (SW, IX, 161).

¹⁷ È qui riaffermato il primato della tragedia, di quella peculiare forma di «poesia unita all'arte» in cui lo spirito del poeta, pur «nel moto più violento», appare «come una saggia provvidenza, che alla fine è in grado di condurre la situazione più contrastata a un esito soddisfacente» (SW, X, 118).

¹⁸ Non senza esagerazione K. Jaspers, in «*Studia philosophica*», XIV (1954), p. 136, ha potuto dire che Schelling non ha «vissuto neppure un solo anno in una piena felicità».

¹⁹ W. Hogrebe, *Schwermet: der späte Schelling und die Kunst*, in *Denken der Individualität. Festschrift für J. Simon zum 65. Geburtstag*, a cura di T. S. Hoffmann e S. Majetschack, De Gruyter, Berlin, p. 176. A questo saggio, che inspiegabilmente trascurava la spiegazione in termini temporali della malinconia, rimandiamo invece senz'altro per una sua più dettagliata interpretazione nei termini della teoria della gravitazione universale.

²⁰ Cfr. anche D. Jähnig, *op. cit.*, II, p. 308-10.

²¹ Cfr. J. Hennigfeld, *op. cit.*, p. 89 e n. 2.

²² È altrimenti inespicabile «in che modo l'umanità o un popolo delle origini o i popoli in generale abbiano potuto nella loro epoca più arcaica, colpiti da un irrefrenabile impulso interiore, dar vita uniformemente a una poesia che aveva come argomento gli dèi e la teogonia» (SW, XI, 15).

²³ Cfr. Erodoto, *Le Storie*, tr. di A. Izzo D'Accinni, in Erodoto-Tucidide, *Storici greci*, introd. di G. Pugliese Carratelli, Sansoni, Firenze 1993, II, 53, p. 89: furono Esiodo e Omero «quelli che hanno composto per i Greci una teogonia e hanno dato i nomi agli dèi, dividendo gli onori e le prerogative e indicando il loro aspetto». Una tesi che, per Schelling, ha comunque il merito di indurre a prendere la mitologia in senso proprio, e che non è falsa, tuttavia, solo se viene adeguatamente spiegata (SW, XI, 15).

²⁴ Tutto starebbe ad interpretare correttamente il *poiein* di cui parla Erodoto. Che cosa significa infatti che Omero e Esiodo «hanno creato (*gemacht haben*) per gli Elleni la teogonia» (SW, XI, 15, corsivo nostro)? Essi non hanno infatti certo «inventato» gli dèi, quasi che prima di loro la grecità non ne avesse notizia, ma li hanno piuttosto «trovati», come del resto testimonia il fatto che Omero accenni a volte a templi e sacerdoti antichissimi. L'esistenza solo poetica degli dèi omerici presuppone infatti un loro precedente e oscuro significato religioso. Agli dèi già presenti nella coscienza greca i due poeti (più esattamente: la loro rispettive epoche; SW, XI, 19) si sono limitati a dare i «nomi», a distribuire loro onori e doveri, insomma a definirne con maggiore precisione la «figura» (SW, XI, 16). Quanto poi alla teogonia in senso stretto, essi non avrebbero fatto altro che acquistarne una precisa conoscenza e diffonderla, sottraendola all'oscura consapevolezza che ne avevano i Pelasgi. Con le loro creazioni segnarono «la crisi [della coscienza mitologica; *N.d.A.*] attraverso la quale il mondo degli dèi si sviluppa in storia degli dèi» (SW, XI, 20), configurando così l'apertura di una nuova epoca storica, mitologicamente rappresentata dalla vittoria di Zeus sui Titani. La poesia, in de-

finitiva, è ancora, come nel periodo dell'identità, il fondamento di un popolo e di un'epoca della storia, ma l'origine della coscienza mitologica, anche se nella sua muta illibertà, le è decisamente anteriore.

²⁵ Cfr. D. Jähnig, *op. cit.*, II, pp. 107-18. È ben vero che l'esprimere (poeticamente) una concezione del divino in precedenza solo inconscia e astorica non ne è una mera ripetizione ma un'autentica trasformazione, fondamentale per il compiersi di quella stessa concezione, e tuttavia resta senza dubbio qualcosa di secondario, non assimilabile, pur in tutta l'importanza del ruolo storicamente rivoluzionario che ricopre, al ruolo apologetico (*alter Deus*) assegnato all'artista dalla moderna differenziazione estetica. D. Jähnig, *ivi*, pp. 116-18, eccede però nel non ammettere in ciò alcuna svalutazione dell'arte e, identificando l'esistenza di qualcosa e il divenire storicamente operativo dell'assoluto solo col suo venire al linguaggio e alla coscienza, nel volere fare retroagire sulla concezione dell'arte del *Sistema* la spiegazione del rapporto poesia-mitologia dell'ultimissimo Schelling. Proprio il fatto che la poesia greca soltanto sia stata in grado di sottrarre l'assoluto al suo mutismo originario dimostra che quello dell'arte è per il tardo Schelling un compito storicamente determinato e da tempo esaurito, o assolto meglio da altri strumenti di mediazione.

²⁶ In verità, ovunque si abbia una cooperazione di principi opposti, è perché uno domina e l'altro vi si subordina. Per cui si avrebbe nel caso ipotizzato solo una poesia filosofica o una filosofia poetica. Se poi la loro cooperazione fosse solo accidentale, a spiegare l'origine del mito non sarebbe né la poesia né la filosofia in quanto tali (presenti in maniera «aggiunta» solo nel prodotto), ma quel principio (storicamente motivato, sottolinea Schelling) cui la loro stessa genesi va ricondotta (SW, XI, 54-55).

²⁷ Ciò non toglie che sia legittimo ammettere che agli artisti migliori, e comunque a quelli dell'età antica, sia riuscito di pervenire a quella necessità e universale validità che da sempre sono le proprietà della filosofia. Specularmente, solo le filosofie migliori riescono a trasformare i loro concetti in figure poetiche e in ogni caso in qualcosa di reale e vivente (SW, XI, 48-49).

²⁸ «Certo, come si parla della filosofia cristiana si parla anche dell'arte cristiana. Ma l'arte è ovunque arte, e come tale è profana e pagana tanto per la sua natura che per la sua origine, e deve pertanto cercare anche nel cristianesimo non ciò che gli è peculiare, ma qualcosa di universale, vale a dire ciò che ne stabilisce il nesso col paganesimo» (SW, XI, 240). In generale, «era troppo presto per parlare di un'arte cristiana, quanto meno se ispirati dall'unilaterale stato d'animo romantico» (SW, XI, 242).

²⁹ Quasi sempre orientata «più a far valere la cosiddetta poesia romantica che a penetrare nella vera profondità dell'epoca antica» (SW, XI, 243).

³⁰ Cfr. J. Hennigfeld, *op. cit.*, p. 122 n. 17.

³¹ «Quanti artisti addossano con impareggiabile modestia la colpa al secolo; è vero che agli artisti esso non è più favorevole come prima, ma che in esso sia ancora possibile qualcosa di particolarmente bello e di genuino, lo debbono dimostrare uomini come Voi. La Germania potrebbe certo far perdere a qualcuno il gusto per ogni arte» (Plitt, II, 205).

³² Quale cooperazione di volontà, intelletto e spirito, espressa però più nella volontà che nelle altre due dimensioni, la genialità estetica consiste nel fatto che «la volontà s'innalza qui alla fantasia produttiva e propriamente creativa, all'immaginazione. Il cosiddetto gusto puro non è nient'altro che la volontà totalmente purificata, che non può volere alcunché di non-bello» (SW, X, 293).

³³ Il che, come noto, significa pervenire alla possibilità del principio, ma in nessun modo realizzarlo. Non può non stupire che l'arte, in precedenza esaltata per la capacità di dare corpo all'intuizione intellettuale e poi alle idee, sia ora mantenuta nell'ambito «negativo» del concetto.

³⁴ *Faust*, v. 9940, trad. e cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970, p. 871.

³⁵ Cfr. K. Hemmerle, *Gott und das Denken nach Schellings Spätphilosophie*, Herder, Freiburg-Basel-Wien 1968, pp. 302-307.

³⁶ Cfr. L. Pareyson, *Lo stupore della ragione in Schelling*, in AA.VV., *Romanticismo Esistenzialismo Ontologia della libertà*, Mursia, Milano 1979, pp. 137-80.

APPENDICE

1. Storia della critica

(Per i numeri che seguono l'indicazione dei diversi autori si veda la bibliografia finale del volume).

Gli studi fondamentali sull'estetica schellinghiana sono davvero pochi e tutti relativamente recenti (ad es. nn. 126, 132, 139, 155, 176, 197, 257, 295, 322). Infatti, anche se da sempre nota nei suoi tratti generali e fatta oggetto d'indagine, magari *en passant*, da quasi tutte le monografie dedicate al filosofo tedesco, la sua filosofia dell'arte non ha invero trovato per molto tempo l'attenzione critica che avrebbe meritato, e comunque è stata indagata perlopiù non in se stessa, ma per le indicazioni che se ne potevano trarre sul tortuoso percorso della filosofia schellinghiana, di solito spiegato, sul modello impostosi con Otto Braun (n. 18), come un passaggio da una visione del mondo estetico-contemplativo-ottimistica a una prospettiva etica. Soprattutto è mancata l'attenzione per questa estetica nella totalità delle sue articolazioni, così che, mentre si possiedono magari eccellenti lavori sul *Sistema* del 1800 o, separatamente, sulla *Filosofia dell'arte*, non esiste a tutt'oggi uno studio di pari livello sull'orientamento estetico complessivo di Schelling. Per questi motivi non sarà necessario ripercorrere qui in tutta la sua interezza la letteratura critica sull'argomento, d'altronde spesso di livello non eccelso e non sufficientemente originale nell'interpretazione. Basterà indugiare sui contributi che abbiamo ritenuto davvero indispensabili e che, per comodità, suddividiamo in alcuni sottogruppi.

Interpretazioni complessive. Per molto tempo si è considerata la filosofia schellinghiana dell'arte, in maniera assai riduttiva, o come una semplice prosecuzione della terza *Critica* kantiana, o come un'imatura anticipazione della grandiosa estetica hegeliana, in generale come una posizione di «passaggio» tra Kant e Hegel e di esito inferiore a entrambi. La «rinascita» schellinghiana (all'incirca dal 1954) ha fatto crollare, insieme a molti altri, anche questo nefasto pregiudizio, contribuendo inoltre a scagionare quest'estetica dalla ricorrente accusa di essere un *escamotage*, per di più assai poco originalmente dovuto all'influenza del primo Romanticismo. Fu questa, infatti, la influentissima critica di Walter Schulz (n. 104), per il quale nella soluzione estetica (ma anche in quella, posteriore, mitico-religiosa) bisognerebbe leggere la difficoltà di decidere sulla pensabilità o meno del contenuto assoluto o, che è lo stesso, sull'immanenza o trascendenza del contenuto assoluto della ragione. La tesi, assai controversa, è stata ripresa di recente (e riletta nel senso di una incertezza schellinghiana tra intuizione intellettuale e razionale) da Gert Blanchard (n. 227) nel quadro di un'ampia ricostruzione volta a ribadire la continuità del pensiero schellinghiano, ma nel segno di una concezione di un fondamento (irrazionale) della ragione.

Dopo il 1954 si sono comunque aperti gli occhi sul fatto che l'insistenza con cui Schelling ha mostrato la necessità dell'apertura della filosofia al suo «altro» conferisce una sfumatura estetica un po' a tutto il suo filosofare, a prescindere ora che si valuti questo orientamento come una risorsa ancora impensata e feconda della filosofia occidentale, oppure come una non-soluzione puramente soggettiva ed estetizzante (soprattutto se paragonata all'oggettività hegeliana). A questa seconda valutazione negativa vanno ricondotti un po' tutti coloro che hanno letto Schelling a partire da Hegel: così, ad esempio, Richard Kroner (n. 46) e Helmut Kuhn (n. 60). Già più originale il tentativo, recente, di Walther Ch. Zimmerli (n. 226) di vedere nella tesi dell'arte come organo della filosofia il bacino d'incubazione della stessa dialettica hegeliana. Si può oggi comunque ritenere insufficiente qualsiasi trattazione che prenda in considerazione solo l'arte come tema o «documento», anziché anche come «organo», della filosofia, o, peggio ancora, che pretenda di vedervi la mera conferma di quanto già da sempre compreso dalla filosofia (è questa l'opinione, ad esempio, di

Wilhelm Metzger, n. 29, Kurt Schilling, n. 69, e Helmut Plessner, n. 96).

Nella storia della critica si è ben presto creata una situazione paradossale: sono stati in gran parte inutili per una migliore comprensione del tema sia gli studi troppo dipendenti da ben determinati presupposti storico-filosofici (come quelli succitati), sia quelli che, mossi da un malinteso senso della fedeltà, hanno pagato la loro esposizione letterale con una desolante povertà filosofica. Si vedano, ad esempio, l'aprobematica presentazione di Benjamin F. Battin (n. 15), lo studio di Margit Atz (n. 79), eccessivamente condizionato, in ossequio alla «moda» organicistica del suo tempo, dall'intenzione di offrire una via di fuga dall'estetica psicologistica e sperimentale, oppure quello, persino più sommario, di Margarete Fuhrmann (n. 38). Una relativa eccezione è rappresentata dal pionieristico scritto di Max Adam (n. 20), che ha il merito di fornire una prima mappa (poi divenuta canonica) dello sviluppo dell'estetica di Schelling sino al 1827, articolato in tre tempi (maturazione dell'idea di bellezza, sua piena fioritura, sua decadenza e contemporaneo interesse esclusivamente per le condizioni di possibilità dell'arte). Non sfigurano, in ogni caso, rispetto ad Adam, i primi lavori italiani di un certo respiro sull'argomento: non la pur sbrigativa parafrasi fornita da Adolfo Faggi (n. 25), che non lesina osservazioni critiche ancora oggi di un certo rilievo (critica della speranza schellinghiana in una mitologia della specie, svalutazione della musica, ecc.), e tanto meno l'analisi assai critica di Antonio Aliotta (n. 80), che del sistema schellinghiano condanna (crocianamente) soprattutto l'artificiosità (una linea seguita poi anche da Nicola Petruzzellis, n. 81), l'oscillazione tra arte e filosofia, l'intellettualismo e l'oggettivismo classicistici, nonché la pretesa di stabilire gerarchie fra le diverse arti (ancora la svalutazione della musica) o di vincolarle ai diversi periodi storici. Due comunque le osservazioni principali di Aliotta che mette conto citare: da un lato l'impossibilità di sostenere l'ulteriorità dell'arte, dato che l'intuizione estetica non supererebbe il dualismo coscizio-inconscio più di quanto non lo superi ogni altra attività spirituale; dall'altro il rischio, nel richiamo platonizzante alle idee, di ridurre la produzione geniale a una semplice copia di un assoluto già esistente.

Ma è solo nei primi anni '60 che, come per effetto di un'imprevista armonia prestabilita, appaiono i primi davvero pregevoli

commenti all'estetica schellinghiana nel suo complesso. E sono proprio gli studiosi italiani a dare il via. Occorre segnalare anzitutto lo studio di Rosario Assunto (n. 126), impegnato a dimostrare come solo nell'arte si possa testimoniare un rapporto positivo (un passaggio senza «caduta») tra la cosa reale o il molteplice e l'assoluto, per nulla negato o diminuito quando trapassa nelle potenze dell'arte. Il senso filosofico della *Filosofia dell'arte* starebbe dunque nella giustificazione dell'identità tra il molteplice-diverso (il finito) e l'assoluto; nient'altro, in ogni caso, che un momento passeggero all'interno di un itinerario che sfocerà nel primato del religioso. Quanto poi allo spinoso problema del rapporto arte-filosofia (n. 133), Assunto respinge tanto la soluzione schellinghiana (poiché la pariteticità adialettica di arte e filosofia finisce per vanificare l'arte e decretarne l'accidentalità) quanto quella di Hegel, del quale pure riprende in senso sincronico la tesi della «morte dell'arte» (per il filosofo l'arte è necessariamente qualcosa di «morto» essendo un oggetto già sempre passato nel pensiero), al fine di dimostrare che quella di arte e filosofia è una dialettica continua e senza vincitori. Più modesto nell'impianto (si tratta delle dispense di un corso universitario del 1963-1964) ma altrettanto rilevante è il contributo di Luigi Pareyson (n. 132), che costituisce tuttora uno dei più ampi commenti delle opere estetiche schellinghiane (cfr. anche nn. 140-141 e, per un'approfondita interpretazione dell'estetica musicale, n. 191), nonché una sempre utile messa a punto di alcune questioni centrali, tanto della soluzione mitologica data all'opposizione antico-moderno e di quella, in due tempi, del rapporto arte-filosofia (risolto dapprima in favore dell'arte e poi, a partire dal *Bruno*, in favore della filosofia), quanto, e soprattutto, dei rapporti tra la filosofia, intesa formalmente come sapere (e perciò inferiore all'arte), e la filosofia intesa invece come ragione autocosciente (e perciò, in quanto unità di verità bene e bellezza, superiore all'arte).

Tuttavia, il principale e probabilmente ancora insuperato studio sull'argomento (anche se circoscritto al *Sistema* del 1800 e con un'attenzione forse eccessiva al problema dell'arte figurativa) è quello, in due voluminosi (e spesso anche un po' prolissi) tomi, di Dieter Jähnig (nn. 139, 155). Nel primo viene approfondito il modo in cui Schelling giunge a definire l'arte come conciliazione di natura e storia, mentre nel secondo è ripercorsa con invidiabile

acribia (parola per parola!) la chiusa estetica del *Sistema*, della quale si inquadrano le varie tesi nell'atmosfera protoromantica ma anche negli scritti posteriori di Schelling. Quest'opera ha dato per così dire il «tono» a tutto il dibattito critico successivo, dimostrando che l'arte assolve (e può assolvere) una sua insostituibile funzione di verità per la filosofia solo nel momento in cui Schelling s'allontana da Fichte e abbozza, ma non possiede ancora, il sistema dell'identità. Lungi dal configurare una dissoluzione romanticheggiante della filosofia nell'estetica o la legittimazione della soggettivizzazione dell'arte, l'intera filosofia trascendentale sarebbe una filosofia dell'arte, perché individua proprio nell'arte il modello di ogni essente e della sua conoscibilità. Il successivo disinteresse per l'arte sarebbe spiegabile sulla base del suo valore puramente situazionale (dunque non eterno): prioritaria nel manifestare l'assoluto quando la minaccia era rappresentata dalla scissione assoluto-mondo, l'arte, infatti, non può che essere subordinata alla vita religiosa quando (come negli anni '40 e '50 del secolo scorso) il pericolo viene piuttosto per Schelling dall'eccessiva commistione di assoluto e mondo.

Utili complementi al monumentale studio di Jähniß possono essere considerate due dissertazioni di epoche diverse. Gerhard Hebbeker (n. 138) rilegge le varie fasi della filosofia schellinghiana come altrettante esplicazioni dell'idea di unità e interpreta il ridimensionamento dell'arte come un divenire arte della stessa filosofia schellinghiana, ma, soprattutto, fornisce un'accurata e spesso giustamente critica analisi della contrapposizione, altamente contraddittoria, di antico e moderno in termini di simbolico e allegorico. La più recente delle due dissertazioni, dovuta a Daniel Salber (n. 257), è invece incentrata sul rapporto tra la filosofia come sistema e l'arte: se Schelling ricorre all'estetico (nel *Sistema*) funzionalizzando al sistema del sapere un metodo che è analogo all'arte e che addirittura si presenta come un atto artistico (ma che resta comunque solo complementare alla filosofia), surroga in seguito il venir meno della funzione di «organo» dell'arte (nella filosofia dell'identità) con una sorta di «logica figurata», che, lungi dal costituire un abbandono dell'arte, denota addirittura la penetrazione dell'arte nel metodo del sistema stesso. Maggiori perplessità suscita invece l'ampio e assai involuto lavoro d'ispirazione heideggeriana (ma per una ben più sobria difesa della continuità tra

Schelling e la riscoperta di Heidegger dell'arte come «messa in opera» della verità si veda Giuseppe Semerari, n. 201) di Wolfgang Schneider (n. 240), anch'esso volto a dimostrare che il passaggio di Schelling al sistema dell'identità schiude una nuova forma di pensiero, globalmente estetica. La descrizione dell'in-formazione o immaginazione dell'assoluto nel mondo configura, infatti, un'autentica ontologia estetica, ossia un pensiero talmente modellato su visione e contemplazione da essere arte di per sé, e al quale si deve la sola risposta soddisfacente alla domanda fondamentale della metafisica e della filosofia della religione. Quanto al rapporto filosofia-arte, la filosofia sarebbe superiore all'arte come l'archetipo lo è rispetto alla copia, ma solo dal punto di vista della costruzione del sistema, dato che dal punto di vista della via percorsa dalla filosofia per giungere all'autocoscienza sarebbe piuttosto l'arte l'archetipo della filosofia, alla quale fornisce una legittimazione obiettiva.

Un'utile sintesi dell'estetica schellinghiana è offerta da una sezione dell'ampia ricerca di Heinz Paetzold sull'estetica dell'idealismo tedesco (n. 250). Pur passando indubbiamente da un «assolutismo estetico» a una più tradizionale rivendicazione della superiorità della filosofia, e pur oscillando tra una valutazione dell'arte prevalentemente formale (l'intuitività) o prevalentemente contenutistica (la costituzione mitologica delle idee filosofiche), Schelling avrebbe saputo mettere in luce in maniera esemplare l'autonoma razionalità dell'estetico, offrendo tra l'altro alla critica successiva due spunti decisivi, quali la sottolineatura dell'accesso artistico all'assoluto (tema congeniale all'odierno heideggerismo) e l'inaugurazione di un orientamento esplicitamente storico-filosofico dell'estetica. Decisamente più «interno» alla filosofia schellinghiana è per contro l'ampio lavoro di Berbeli Wanning (n. 295), che spiega non convenzionalmente il passaggio dal sistema trascendentale alla filosofia dell'identità con la necessità di salvaguardare il «particolare» artistico, in precedenza annullato proprio a causa dell'assolutizzazione dell'arte. Solo a questo punto l'arte si libererebbe della sua funzione eteronoma e si creerebbero le condizioni di possibilità (costruzione di ogni particolare come differenza solo formale-quantitativa e assolutizzazione delle differenze come «idee») di elaborare un'estetica materiale. Al centro della propria analisi Wanning pone il metodo della «costruzione»:

essa garantirebbe, da un lato, l'invariabilità del sistema e il ridimensionamento delle differenze, dall'altro l'ingresso nel sistema di una dinamica «storica». Pur avendo l'indiscutibile merito di offrire allo studioso l'analisi più lucida ed esauriente della parte speciale della *Filosofia dell'arte*, Wanning appare però troppo spregiudicato nel connettere tra loro tesi appartenenti a periodi diversi e, in genere, scarsamente attento al tema, invece centralissimo, della nuova mitologia.

Aspetti particolari. In molti casi, tuttavia, le esposizioni complessive dell'estetica si sono rivelate meno utili, e soprattutto meno ricche di originali spunti ermeneutici, di quei lavori, brevi e relativamente occasionali, che miravano ad approfondire aspetti altamente circoscritti o addirittura secondari del pensiero estetico schellinghiano. Ricordiamo, a titolo d'esempio, l'analisi di Hans Kunz (n. 102) dei progetti poetici di Schelling, o quella di Lorenz Dittmann dell'interpretazione delle arti figurative (n. 128), giudicate il vertice del realidealismo schellinghiano e il cuore della filosofia dell'arte, perché se è vero che la letteratura è più vicina all'assoluto dell'arte figurativa, solo in questa il reale è posto *come* reale nell'ideale e con esso identificato, in essa soltanto si realizzerebbe cioè lo scopo specifico dell'arte. Si pensi, inoltre, ai sempre utili studi di Otto Kein (nn. 62, 70), che, se non sciolgono i difficili nodi teorici da cui muovono, chiariscono però con sufficiente analiticità, rispettivamente, la deduzione schellinghiana delle arti (compreso il progetto di un poema sulla natura), e l'inedita apertura, in seno all'idealismo tedesco, all'irrazionale e al vitalismo poi propugnati da Nietzsche.

a) *Simbolo e mitologia.* Si è visto quanto sia centrale nell'estetica schellinghiana il problema del mito e della sua espressione simbolica. Ebbene, la letteratura sull'argomento ha trovato il suo momento inaugurale con il breve ma scrupoloso studio di Adolf Allwohn (n. 51). A esso si deve quella trapiantazione (interpretazione storico-razionalistica del mito negli anni tubinghesi, estetico-classicista negli anni di Jena e Würzburg, e infine religiosa del tardo Schelling), che si sono poi impegnati ad approfondire molti di coloro che, come Manfred Frank (n. 243), Heinz Gockel (n. 238), Michele Cometa (n. 253) e Sergio Givone (nn. 289, 334, 366), hanno sapientemente indicato le ragioni sia dell'evoluzione

tardosettecentesca del problema del mito, sia della sua riattualizzazione nel dibattito filosofico di questi ultimi decenni. Quanto invece al legame mito-simbolo si possono vedere, oltre agli influenti ma perlopiù solo evocativi saggi di Manfred Schröter (n. 164), l'essenziale inquadramento di Bernt Algot Sørensen (n. 131), secondo il quale la dottrina classicistico-goethiana del simbolo viene sviluppata da Schelling sul piano speculativo, tipologico e storico, in antitesi al Romanticismo, ma anche nell'intento di costruire una vera figuratività simbolica che concili l'altrimenti inerte opposizione tra simbolica antica e allegorismo moderno. Pressapoco dello stesso valore la parte dedicata a Schelling da Tzvetan Todorov nella sua pregevole ricostruzione della genesi della nozione moderna di simbolo (n. 213): riunendo la duplice istanza kantiano-goethiana, la simbolica schellinghiana, pur se pericolosamente oscillante nella valutazione dell'allegoria, darebbe perfettamente corpo all'ideale del «sintetismo» romantico. Se non innovativa, l'interpretazione di Günter Niklewski (n. 231) ha però il merito di insistere sulla simbolicità della plastica come strumento di sopportazione della distanza allegorica, cui è condannata la Modernità, e, soprattutto, di discutere la teoria del simbolo nel quadro della rinascita novecentesca dell'allegorico (Benjamin, le avanguardie, ecc.). Decisamente più impegnativi e interessanti lo studio di Jochem Hennigfeld (n. 176), che inquadra, in modo assai ordinato e utilmente esplicativo, il problema all'interno di quello, più generale, dei rapporti tra mito e poesia (nella filosofia dell'identità e nella tarda filosofia della mitologia), offrendo un perspicuo chiarimento del ridimensionamento dell'arte nel tardo Schelling (l'arte è retrocessa, in modo simile a Hegel, a componente della filosofia negativa), e quello di Peter Lothar Oesterreich (n. 256), che ripercorre, a partire dalle *Età del mondo*, gli snodi principali del progetto schellinghiano di un'epica speculativa volta a coniugare filosofia e mondo della vita, facendolo altresì interagire col dibattito odierno sul postmoderno. Schelling avrebbe avuto in mente una riunificazione della filosofia e del mondo della vita extrafilosofico nell'identità estetica di una universale comunità della comunicazione. Su questa scia si vedano, infine, i lavori di Tonino Griffero, il primo dei quali (n. 353) intende ricostruire, sulla base del progetto neomitologico e dell'aspirazione schellinghiana a un'epica speculativa che sappia tenere insieme senso e immagine,

tanto la genesi della nozione schellinghiana di simbolo (che proverrebbe dalla filosofia dell'organismo, dalla dottrina dei segni naturali, ma anche dalla tradizione dell'emblemistica barocca, secondo l'originale interpretazione di Francesco Moiso, n. 316), quanto l'articolata interpretazione del mito prima come strumento coesivo e poi come modello di gravidanza simbolica, in quanto tale antitetico al differimento di senso cui è condannato il Moderno. Altrove (n. 368) Griffero approfondisce alcune questioni centrali della prima filosofia schellinghiana (rapporto esoterico-essoterico, immagine e paesaggio, crisi della coscienza, intuizione intellettuale e astronomia speculativa) proprio nella loro pertinenza a quell'esemplarismo estetico-simbolico che della filosofia dell'arte è, a suo modo di vedere, il nucleo più suggestivo.

b) *Arte e utopia*. Alle tesi, già esaminate, di Assunto aderisce sostanzialmente Stefano Zecchi (n. 260), che rilegge i momenti salienti dell'estetica di Schelling nel segno sia di una soluzione panteistica (metamorfica) della mediazione di assoluto e finitezza, sia di una valenza utopica garantita da un intrinseco rapporto con la natura inaugurato da Kant e destinato a spezzarsi con Hegel. Nella sua valenza utopica, ma anche di cristologia secolarizzata, la filosofia dell'arte è poi analizzata da Klaus Baum (n. 285) in continuo confronto col pensiero di Adorno. Assai suggestiva, ancorché unilaterale, è poi l'analisi dell'estetica schellinghiana offerta in varie occasioni da Odo Marquard (nn. 130, 150, 161, 190, 249, 282): Schelling avrebbe cercato, prima nella natura, poi nell'arte (anche nel senso dell'estetizzazione dell'intera realtà) e infine nel mito (antico) e nella rivelazione, nient'altro che delle forme di «compensazione» della minacciosità naturale e storica, avrebbe cioè cercato di realizzare in ambito estetico l'autonomia dell'uomo rivelatasi impossibile in ambito storico. È sulla base di premesse altrettanto severe, ma ancora più seriamente ipotecate dalla critica dell'ideologia, che Hans-Jörg Sandkühler (nn. 151, 157, 158) può considerare quella di Schelling una «teoria non estetica dell'arte», una teoria che, volendo essere la traduzione post-rivoluzionaria dell'idea secolarizzata del regno di Dio e il modo per ovviare all'insuperabile aporeticità della prassi, sfocia in una totale derealizzazione di valore solo antiquario e comunque, nella sua difesa della genialità extrasociale e dell'esoterismo filosofico, decisamente anti-politico. Nella prospettiva marxista pare si possa pervenire a

una valutazione più positiva dell'estetica schellinghiana solo quando, come fa Steffen Dietzsch (n. 215), si consideri l'arte (e solo relativamente al *Sistema* del 1800) come una sorta di modello della prassi liberata e come resurrezione della natura, in breve come una soluzione imperfetta al problema del lavoro sociale.

c) *L'estetica e la «querelle des anciens et des modernes»*. Una delle più utili chiavi di lettura dell'estetica schellinghiana è senz'altro quella che vi vede una certa soluzione alla ripresa in Germania del conflitto tra antico e moderno. In questo senso si possono leggere tanto Peter Szondi (nn. 123, 181, 182), al quale si deve, tra l'altro, l'analisi più raffinata e persuasiva della deduzione a priori dei diversi generi artistici intrapresa da Schelling e, in questo quadro, della sua concezione del tragico e delle arti del linguaggio, quanto le lezioni sull'estetica protoromantica di Manfred Frank (n. 299), che colloca l'estetica schellinghiana nel quadro di una più generale ricerca filosofica di una via extrariflessiva all'assoluto (guidata dall'intuizione intellettuale) e di quel processo di revisione del concetto primitivo della verità come conformità che troverà il suo culmine in Heidegger. Ma per una penetrante rilettura del fenomeno del tragico si dovranno consultare anche Jean-François Courtine (n. 312), e soprattutto i densissimi contributi di Francesco Moiso (nn. 265, 283 e 316), che delinea, nel continuo e serrato confronto con il pensiero di Hölderlin, Schiller e Fichte proprio sul tema del tragico, una ricostruzione complessiva del passaggio dalla cosiddetta «svolta estetica» del primo Schelling (individuata però non nel *Sistema* ma nel periodo 1796-97) alla ritrovata centralità della filosofia nel sistema dell'identità. Se la realtà è una pienezza di vita entro cui deve rifluire la filosofia simbolica (unione di concetto e immagine), è proprio il tragico, che prevede il perdersi dell'intenzione cosciente nell'oggetto e nella sua necessità, a fungere da modello del sapere antiscettico, in un primo momento solo nel caso fortunato dell'arte e poi (dopo il 1800) nel ben più garantito e permanente territorio della filosofia, ora comunicativa in proprio senza l'ausilio del miracolo artistico. A un più stretto collegamento del problema filosofico del «sistema» con la *querelle* di cui sopra mira, infine, l'ampio lavoro di Hans Freier (n. 197). L'unità di teoretico e pratico, cercata regolativamente da Kant nel valore simbolico della bellezza e da Fichte nel-

la «poetica trascendentale» degli atti costruttivi originari dell'autocoscienza, verrebbe trovata da Schelling prima nell'anamnesi estetica del passato trascendentale della coscienza, poi nel processo mitopoietico che presiede alla produttività artistica, infine, ma sempre nel ben noto senso neomitologico, nella religione futura. In ogni caso, quella cercata da Schelling sarebbe, in antitesi alla ricerca hegeliana, una conciliazione non *attraverso* la ragione ma *con* la ragione.

d) *Arte e platonismo* In anni più recenti e sulla scia degli studi sul neoplatonismo di Werner Beierwaltes, del quale si veda la breve ma pregevole introduzione a una silloge di scritti estetici schellinghiani (n. 242), si sono mossi, dapprima, Alessandro Klein nella sua ricca presentazione della traduzione italiana della *Filosofia dell'arte* (n. 272), il cui unico limite è forse quello di voler a tutti i costi guadagnare Schelling a una posizione di perfetto equilibrio e coerenza rispetto a problemi invece che paiono drammaticamente aperti (pieno parallelismo e perfetta indipendenza e complementarità di arte e filosofia, piena fiducia nelle possibilità simboliche del Moderno, posizione intermedia, di «duffile classicismo», tra istanze neoclassiche e romantiche), e soprattutto Bernhard Barth (n. 322), che fornisce al lettore probabilmente lo strumento oggi migliore per comprendere e contestualizzare l'impianto neoplatonico della filosofia dell'arte. In questa chiave, la cui precisione teoretica ha il solo difetto di essere unilaterale e di *dover* tralasciare molti aspetti apparentemente secondari dell'estetica del filosofo tedesco, Schelling farebbe sua la base portante di questa tradizione (l'idea per cui il bello, nel suo valore ontologico identificato col vero, è rappresentazione simbolica dell'assoluto nel fenomeno sensibile, ove esercita quindi una funzione anagogica) fino a individuare nella critica (o ermeneutica) dell'arte il modo in cui il filosofo, portando a coscienza l'operato della genialità e disvelando le strutture trascendenti che hanno presieduto alla genesi dell'opera (Barth dice: «portando a realizzazione l'immagine»), compie l'arte, e così facendo conclude l'assoluta dialettica, ossia quel processo di assoluta autoriflessione (nella compresenza delle due informazioni: dell'ideale nel reale e del reale nell'ideale) attraverso il quale, soltanto, l'assoluto diviene un'identità assoluta e cosciente.

2. Bibliografia

a) Scritti di Schelling

Segnaliamo qui unicamente gli scritti schellinghiani in cui il problema estetico svolge un ruolo centrale (insieme alle relative, più recenti e accreditate, traduzioni, ancorché da noi per ragioni già chiarite non utilizzate), sebbene esso venga analizzato nel nostro lavoro a partire da un numero molto più ampio di testi. Per l'indicazione per esteso di tali testi rimandiamo al luogo dell'esposizione in cui di volta in volta vengono citati per la prima volta.

- 1) *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795), HkA, I, 3, 47-112; tr. di G. Semerari, F. W. J. Schelling, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 1-84.
- 2) *Allgemeine Übersicht der neuesten philosophischen Literatur* (in seguito: *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*) (1797-1798), HkA, I, 4, 57-190; tr. di C. Tatasciore, F. W. J. Schelling, *Criticismo e idealismo. Rassegna generale della letteratura filosofica più recente*, a cura di C. Tatasciore, Laterza, Roma-Bari 1996.
- 3) *System des transzendentalen Idealismus* (1800), SW, III, 327-634; trad. di M. Losacco, revisione e cura di G. Semerari, F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza, Bari 1965³.
- 4) *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch* (1802), SW, IV, 213-332; trad. di E. Guglielminetti, F. W. J. Schelling, *Bruno o il divino e il naturale principio delle cose. Un dialogo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994.
- 5) *Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt* (1802), SW, V, 106-124.
- 6) *Über Dante in philosophischer Beziehung* (1803), SW, V, 152-163; trad. di A. Klein in F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli 1986, pp. 367-375.
- 7) *Philosophie der Kunst* (1802-1805), Allgemeiner Teil, SW, V, 357-487, Besonderer Teil, SW, V, 353-356, 488-736; trad. di A. Klein, F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, cit.
- 8) *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1802), SW, V, 207-352; trad. di C. Tatasciore, F. W. J. Schelling, *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, a cura di C. Tatasciore, Guida, Napoli 1989.
- 9) *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere (Würzburger Vorlesungen)* (1804), SW, VI, 131-576.
- 10) *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807), SW, VII, 289-330; trad. di L. Rustichelli, F. W. J. Schelling, *Le arti figura-*

tive e la natura, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica, Palermo 1989.

b) Bibliografie degli studi su Schelling

- 1) J. Jost, *F.W.J. Schelling. Bibliographie der Schriften von ihm und über ihn*, Cohen, Bonn 1927.
- 2) G. Schneeberger, *F.W.J. Schelling. Eine Bibliographie*, Francke, Bern 1954 (dal 1797 al 1953).
- 3) H.J. Sandkühler, «Schelling-Bibliographie 1954-1969», in Id., *F.W.J. Schelling*, Metzler, Stuttgart 1970, pp. 24-41.
- 4) X. Tilliette, «Bibliographie de Schelling», in Id., *Schelling. Une philosophie en devenir*, 2 voll., Paris 1970, II, pp. 507-509.
- 5) H. Zeltner, *Schelling-Forschung seit 1954*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975.
- 6) W. Schieche, *Bibliographie*, in *Schelling. Eine Einführung in seine Philosophie*, a cura di H. M. Baumgartner, Alber, Freiburg-München 1975.
- 7) N. De Sanctis, *Bibliografia italiana di Schelling*, in appendice a X. Tilliette, *Attualità di Schelling*, tr. di N. De Sanctis, Mursia, Milano 1974, pp. 199-208.
- 8) L. Sziborsky, *Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie*, in F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Meiner, Hamburg 1983.
- 9) G. U. Gabel, *Schelling. Ein Verzeichnis westeuropäischer und nordamerikanischer Hochschulschriften. 1855-1980*, Gemini, Köln 1986.
- 10) L. Rustichelli, *Studi sull'estetica di Schelling*, in appendice a F. W. J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica, Palermo 1989, pp. 94-101.

c) Principali studi sull'estetica di Schelling

La presente bibliografia è il frutto di un doppio orientamento: da un lato si intende fornire qui l'elenco di *tutti* i contributi (a noi noti) sui temi estetici di Schelling, dall'altra offrire una scelta ragionata ed evidentemente non esaustiva di tutti quegli studi che, pur incentrati su altri aspetti del pensiero schellinghiano, abbiamo considerato, o sono in passato stati considerati, *rilevanti anche* per l'interpretazione della sua estetica (di questi ultimi scritti abbiamo indicato, per quanto possibile, tra parentesi quadre le pagine specificamente dedicate all'estetica, o comunque influenti per l'interpretazione che ne abbiamo data). Abbiamo scelto l'ordine cronologico nella convinzione che potesse chiarire in maniera più precisa e intuitiva di quello alfabetico lo sviluppo e la crescita esponen-

ziale dell'attenzione riservata nel corso degli anni a Schelling e alla sua estetica.

1808

- 1) Rittershausen, J. S. von, *Prüfung der Rede des Herrn Schelling über das Verhältniß der Natur zur Kunst*, Lindauer, München.

1812

- 2) Bachmann, C. F., *Über Philosophie und Kunst, ein Fragment. Als Beilage zu Schellings Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*, Gabler, Jena-Leipzig.

1843

- 3) Rosenkranz, K., *Schelling*, Gerhard, Danzig, rist., Scientia, Aalen 1969 [pp. 131-34, 241-43, 283-92].

1858

- 4) Zimmermann, R., *Geschichte der Ästhetik als Philosophischer Wissenschaft*, Braumüller, Wien [pp. 573-83].

1859

- 5) Noack, L., *Schelling und die Philosophie der Romantik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Geistes*, Mittler, Berlin, 2 voll. [I, pp. 347-52, 463-71; II, pp. 163-70].

1868

- 6) Lotze, H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Cotta, München [pp. 112-50, 390-98, 454].

1870

- 7) Haym, R., *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Weidmann, Berlin, rist. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972 [pp. 634-60, 835-44], tr. it., *La scuola romantica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1965.

1872

- 8) Schasler, M., *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Effert & Lindner, Berlin [pp. 827-871, 929-33].

1875

- 9) Zimmermann, R., *Schelling's Philosophie der Kunst. Ein Nachtrag zu meiner Geschichte der Ästhetik*, in «Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», 4, pp. 627-76 (edito anche autonomamente, Wien 1876).

1877

- 10) Fischer, K., *Geschichte der neuern Philosophie*, I, *Schellings Leben und*

Schriften, II, *Schellings Lehre*, Winter, Heidelberg, II [pp. 35-43, 147-148, 530-45].

1886

- 11) Hartmann, E. von, *Die deutsche Ästhetik seit Kant*, Haacke, Leipzig [pp. 27-44, 385-87, 462-68, 526-30].

1888

- 12) Cohen, H., *Kants Begründung der Ästhetik*, Dümmler, Berlin [pp. 363-69].

1889

- 13) Hauer, J., *Über Natur- und Kunstpoesie bei den Brüdern Grimm auf Grundlage der Schelling'schen Philosophie einer Weltseele*, Diss., Wien.

1897

- 14) Mayer, E. von, *Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings*, Diss., Halle, rist. Olms, Hildesheim-N. York 1980.

1901

- 15) Battin, B. F., *Das ethische Element in der Ästhetik Fichte's und Schelling's*, Kämpfe, Jena [pp. 20-37].

- 16) Plath, M., *Der Goethe-Schellingsche Plan eines philosophischen Naturgedichts. Eine Studie zu Goethe's «Gott und Welt»*, in «Preussische Jahrbücher», 106, pp. 44-74.

1904 (già 1892)

- 17) Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, Sonnenschein & Co., London [pp. 317-334].

1906

- 18) Braun, O., *Schellings geistige Wandlungen in den Jahren 1800-1810*, Quelle & Meyer, Leipzig [pp. 7-17, 46-50].

- 19) Mehlis, G., *Schellings Geschichtsphilosophie in den Jahren 1799-1804*, Diss., Rössler, Heidelberg [pp. 93-118].

1907

- 20) Adam, M., *Schellings Kunstphilosophie, die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik*, Quelle & Meyer, Leipzig.

- 21) Adam, M., *Schellings Jenaer-Würzburger Vorlesungen über «Philosophie der Kunst» (1802-1805)*, Diss., Erlangen 1807 (contenuto in 20).

- 22) Hoffmann, K., *Die Umbildung der Kantischen Lehre vom Genie in Schellings «System des transzendentalen Idealismus»*, Scheitlin, Spring & Co., Bern.

1908

- 23) Braun, O., *Hinauf zum Idealismus! Schelling-Studien*, Meiner, Leipzig [pp. 27-114].
24) Kinkel, W., *Schellings Rede: «Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur»*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 2, pp. 141-149.

1909

- 25) Faggi, A., *Schelling e la filosofia dell'arte*, Formiggini, Modena.
26) Schultz, F., *Der Verfasser der Nachtwachen des Bonaventura. Untersuchungen zur deutschen Romantik*, Weidmann, Berlin.

1910

- 27) Strich, F., *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, II, Niemeyer, Halle [pp. 29-39, 107, 111-13, 114-32, 359-68], rist. Francke, Bern-München 1970.

1911

- 28) Hilbert, W., *Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit*, Schmidt, Remscheid.
29) Metzger, W., *Die Epochen der Schellingschen Philosophie von 1795 bis 1802. Ein problemgeschichtlicher Versuch*, Winter, Heidelberg.

1912

- 30) Brüstiger, C. N., *Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie nach ihren systematischen Prinzipien und Beziehungen analysiert*, Diss., Leipzig.

1913

- 31) Berwin, B., *Das Unendlichkeitsproblem in Schellings Ästhetik*, Schade, Berlin.
32) Riesenfeld, P., *Schelling als Musikphilosoph*, in «Allgemeine Musik-Zeitung», 4, pp. 105-7; 5, pp. 138 sg.; 6, pp. 174-76; 7, pp. 213-15.

1914

- 33) Buddecke, W., *Schellings Metaphysik der Musik in ihrem systematischen Zusammenhang dargestellt*, Diss., Jena.

1915

- 34) Losacco, M., *Schelling*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli-Genova [pp. 125-63, 191-205].

1917

- 35) Rosenzweig, F., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund*, Sitzungsberichte der Heid. Akademie der Wiss., Phil.-hist. Klasse, 5, Heidelberg, pp. 3 sgg.

36) Schultze, G., *Die Poesie im Urteil der deutschen Gehaltsästhetik von Schelling bis Vischer*, Diss., Leipzig [pp. 8-17].

1920

37) Berendt, H., *Goethe und Schelling*, Festschrift für B. Litzmann, a cura di C. Enders, Bonn, pp. 77-104.

1921

38) Fuhrmann, M., *Schellings Kunstphilosophie und ihre Beziehungen zu den ästhetischen Ansichten der klassischen und romantischen Dichter*, Diss., Leipzig.

39) Kauder, H., *Schellings Philosophie der Musik*, in «Musikblätter des Anbruch», 12, pp. 213-15; 15-16, pp. 274-77.

1922

40) Braun, O., *Goethe und Schelling. Eine Studie*, in «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», 9, pp. 199-214.

41) Caramella, S., *Linee di storia dell'estetica in Vincenzo Gioberti*, in «Nuova Rivista storica», 6, pp. 108-12.

42) Moos, P., *Die Philosophie der Musik von Kant bis E. von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit*, Deutsche Verlag, Stuttgart-Berlin-Leipzig [pp. 80-88].

43) Volbehr, T., *Ein Prophet des Expressionismus*, in «Die Kunst für alle», 37, pp. 171-73.

1923

44) Dunstan, A. C., *The German Influence on Coleridge*, II, in «The Modern Language Review», 18, pp. 199-201.

45) Neunhöffer, F., *Die Bedeutung der ästhetischen Anschauung für Schellings Identitätssystem*, Diss., Marburg.

1924

46) Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, II, Mohr, Tübingen [pp. 76-83, 104-111].

1925

47) Adam, M., *Die intellektuelle Anschauung bei Schelling in ihrem Verhältnis zur Methode der Intuition bei Bergson*, Diss., Hamburg.

48) Stefansky, G., *Das hellenisch-deutsche Weltbild. Einleitung in die Lebensgeschichte Schellings*, Cohen, Bonn [pp. 84-87, 118-29, 131-49, 154-76, 179-185, e passim].

1926

49) Böhm, W., *Hölderlin als Verfasser des «Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 4, pp. 339-426.

- 50) Popper, R., *Die engeren geistigen Beziehungen zwischen Hölderlin und Schelling*, Diss., Prag.

1927

- 51) Allwohn, A., *Der Mythos bei Schelling*, Pan, Charlottenburg.
52) Coleridge, S. T., *Notes marginales*, II, *En marge de Schelling*, a cura di H. Nidecker, in «Revue de littérature comparée», 7, pp. 530-35, 736-46.
53) Fiesel, E., *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Mohr, Tübingen [pp. 115-18, 184 sg].
54) Steinkrüger, A., *Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel. Ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik*, Diss., Bonn.
55) Strauss, L., *Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 5, pp. 679-734.

1929

- 56) Barion, J., *Die intellektuelle Anschauung bei J. G. Fichte und Schelling und ihre religionsphilosophische Bedeutung*, Becker, Würzburg [pp. 62-97].
57) Becker, O., *Die Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers*, rist. in Id., *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen 1963, pp. 11-40.
58) Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schule*, Reinhardt, München, rist. Nendeln-Liechtenstein 1973 [pp. 333-47].

1930

- 59) Dekker, G., *Die Rückwendung zum Mythos. Schellings letzte Wandlung*, Oldenbourg, München-Berlin [pp. 21-26, 34-36, 89-95].

1931

- 60) Kuhn, H., *Die Kulturfunktion der Kunst*, 2 voll., I: *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, rist. in Id., *Schriften zur Ästhetik*, a cura di W. Henckmann, Kösel, München 1966 [pp. 52-58, 82 sgg.].
61) Richter, J. R., *Intuition und intellektuelle Anschauung bei Schelling und Bergson*, Diss., Leipzig.

1933

- 62) Kein, O., *Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings im Zusammenhang mit der organisch-synthetischen Geistesrichtung der Goethezeit*, Junker und Dünnhaupt, Berlin [pp. 317-420].
63) Obenauer, K. J., *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, Beck, München [pp. 38-40, 61, 76-78].

64) Schrader, H., *Das Wesen des Schönen bei Schelling im Vergleich zu Kants «Kritik der Urteilskraft»*, Wild & Kühne, Helmstedt [pp. 31 sgg.].

65) Winkelmann, E., *Coleridge und die Kantische Philosophie. Erste Einwirkungen des deutschen Idealismus in England*, Mayer & Müller, Leipzig [pp. 121-29].

1934

66) Gibelin, J., *L'esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'Art*, Mont-Louis, Clermont-Ferrand.

67) Gibelin, *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël*, Mont-Louis, Clermont-Ferrand, rist., Genève 1975.

68) Greiner, J. G., *Schelling und die Philosophie des Mythos*, in «Vom Schicksal des deutschen Geistes», 1, pp. 26-34.

69) Schilling, K., *Natur und Wahrheit. Untersuchungen über Entstehung und Entwicklung des Schellingschen System bis 1800*, Reinhardt, München [pp. 128-36].

1935

70) Kein, O., *Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, Junker und Dünnhaupt, Berlin.

71) Staiger, E., *Der Geist der Liebe und das Schicksal. Schelling, Hegel und Hölderlin*, Huber & Co., Frauenfeld-Leipzig [pp. 31-58].

1937

72) Maschke, P., *Schellings Kunstsoziologie*, in «Ständisches Leben. Blätter für organische Gesellschaft- und Wirtschaftslehre», 7, pp. 159-65.

1938

73) Schneider, R., *Schellings und Hegels schwäbische Geistesansichten*, Tritsch, Würzburg-Aumühle [pp. 143-46].

1938-1939

74) Ruprecht, E., *Der Mythos bei Schelling*, in «Blätter für deutsche Philosophie», 12, pp. 389-404.

1939

75) Kein, O., *Schellings Kategorienlehre*, Junker und Dünnhaupt, Berlin [pp. 86-98].

76) Setschkareff, W., *Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX Jahrhunderts*, Diss., Berlin (rist. Neandeln/Liechtenstein 1968).

1940

77) Aliotta, A., *Romanticismo e platonismo nella filosofia dell'arte di Schelling*, in «Logos», 3, pp. 443-78 (poi in n. 80).

- 78) Aliotta, A., *Natura, arte e poesia secondo Schelling*, in «Logos», 4, (poi in n. 80).
- 79) Atz, M., *Organische Kunstbetrachtung bei Schelling*, Triltsch, Würzburg-Aumühle.
- 1942
- 80) Aliotta A., *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Perrella, Roma 1942, 1950² [pp. 169-237].
- 81) Petruzzellis, N., *L'estetica dell'idealismo*, Cedam, Padova (1950²) [pp. 96-160].
- 82) *Schelling-Goethe. Vom deutschen Genius. Dokumente der Deutschen Bewegung*, a cura di K. Hildebrandt, Reclam, Leipzig.
- 1945
- 83) Preti, G., *Introduzione a F. W. J. Schelling, Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Preti, Minuziano, Milano, pp. 7-38, rist. in Id., *Umanismo e strutturalismo*, Liviana, Padova 1973 [pp. 73-96].
- 1947
- 84) Balthasar, H. U. von, *Prometheus. Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Kerle, Heidelberg [pp. 204-251].
- 85) Raimondi, E., *Del saggio di Schelling su Dante*, in «Convivium», pp. 173-180.
- 1949
- 86) Pucciarelli, E., *El arte en la filosofía de Schelling*, in «Universidad de San Carlos, Guatemala», 14, pp. 62-87.
- 1950
- 87) Croce, B., *Estetica*, Laterza, Bari⁹ [pp. 324-32].
- 88) Pareyson, L., *Fichte, Schelling e un sonetto del Petrarca*, in «Filosofia», 4, pp. 611-614 (poi in n. 140, pp. 135-40).
- 1952
- 89) Hartlich, C.-Sachs, W., *Der Ursprung des Mythosbegriffs in der modernen Bibelwissenschaft*, Mohr, Tübingen [pp. 56-58].
- 1953
- 90) Corti, W., *Die Mythopoesie des werdenden Gottes*, Archiv für genetische Philosophie, Zürich.
- 91) Gilbert, K. E.-Kuhn, H., *A History of Esthetics*, revised and enlarged (1939¹), Indiana Un. Press, Bloomington [pp. 343-44, 430-36, 456-59, 503-4].
- 1954
- 92) Fackenheim, E. L., *Schelling's Philosophy of Literary Arts*, in «The Philosophical Quarterly», 4, pp. 310-26.

- 93) Fuhrmans, H., *Schellings Philosophie der Weltalter. Schellings Philosophie in den Jahren 1806-1821. Zum Problem des Schellingschen Theismus*, Schwann, Düsseldorf [pp. 13-72 e passim].
- 94) Habermas, J., *Das Absolute und die Geschichte. Von der Zwiespältigkeit in Schellings Denken*, Diss., Bonn [pp. 168-73, 177-203].
- 95) Lukács, G., *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin, tr. a cura di E. Arnaud, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1959 [pp. 150-54].
- 96) Plessner, H., *Das Identitätssystem*, in «*Studia philosophica*», 14, pp. 68-84 (riedito in *Materialien*, n. 186, pp. 414-28).
- 97) Schröter, M., *Mythopoesis*, ivi, pp. 202-210 (poi in n. 164, pp. 103-10).
- 98) Staiger, E., *Schellings Schwermut*, ivi, pp. 112-33.
- 99) Zeltner, H., *Schelling*, Frommann, Stuttgart [pp. 189-206].

1955

- 100) Allwoh, A., *Schellings Philosophie der Mythologie*, in «*Zeitschrift für philosophische Forschung*», 9, pp. 177-81.
- 101) Benz, E., *Schelling. Werden und Wirken seines Denkens*, Rhein, Zürich [pp. 73-80].
- 102) Kunz, H., *Schellings Gedichte und dichterische Pläne*, Juris, Zürich.
- 103) Lukács, G., *Die Frage der Besonderheit in der klassischen Philosophie*, in «*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*», 2, tr. di F. Codino e M. Montinari, *La questione logica del particolare in Kant e Schelling*, in Id., *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Editori Riuniti, Roma 1957 [pp. 30-39].
- 104) Schulz, W., *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Kohlhammer, Stuttgart, rist. Neske, Pfullingen 1975 [pp. 132-33].
- 105) Stammeler, H., *Dostoevski's Aesthetics and Schelling's Philosophy of Art*, in «*Comparative Literature*», 7, pp. 313-23.
- 106) Wellek, R., *The Early Romantics in Germany*, in *A History of Modern Criticism*, II, tr. it. *Storia della critica moderna. II: L'età romantica*, Il Mulino, Bologna 1961, 1974² [pp. 101-111].

1956

- 107) Bühler, F., *Schellings Beziehung zu Schiller und Goethe*, in «*Schwäbische Heimat*», 7, pp. 241-45.
- 108) Wieland, W., *Schellings Lehre von der Zeit. Grundlagen und Voraussetzungen der Weltalterphilosophie*, Winter, Heidelberg.

1956-1957

- 109) Schueller, H. M., *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, in «*Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 15, pp. 461-76.

1957

- 110) Greiner, W., *Deutsche Einflüsse auf die Dichtungstheorie von S. T.*

Coleridge. *Eine neue Untersuchung über den Einfluß von Tetens, Kant und Schelling auf Coleridge*, Diss., Tübingen.

- 111) Hollerbach, A., *Der Rechtsgedanke bei Schelling. Quellenstudien zu seiner Rechts- und Staatsphilosophie*, Klostermann, Frankfurt a. M. [pp. 79-88, 173-78, 280 sgg.].

- 112) Schulz, W., *Einleitung a F. W. J. Schelling, System des transzendentalen Idealismus*, Meiner, Hamburg [pp. IX-XLIV].

1958

- 113) Semerari, G., *Interpretazione di Schelling I*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli [pp. 164-73].

1959

- 114) Biemel, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Kölner Un. Verlag, Köln [pp. 147-65].

- 115) Jantzen, H., *Die Kunstgelehrten. 1. Schelling, in Geist und Gestalt. Biographische Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vornehmlich im zweiten Jahrhundert ihres Bestehens*, I, Beck, München, pp. 279-86.

1960

- 116) Hirsch, E. D. jr., *Wordsworth und Schelling. A Typological Study of Romanticism*, Yale Un. Press, New Haven.

- 117) Kuhn, H., *Wesen und Wirken des Kunstwerkes*, Kösel, München [pp. 101, 105 sg.], tr. di G. Piccardo, *Essenza e vita dell'opera d'arte*, Sei, Torino 1970.

- 118) Schröter, M., *Ein Rückblick auf Schellings Mythologie*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 14, pp. 264-272 (poi in n. 164, pp. 111-22).

1961

- 119) Bayer, R., *Histoire de l'esthétique*, Colin, Paris [pp. 259-60].

- 120) Hildebrandt, K., *Die Geltung der Mythologie Schellings*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 15, pp. 23-38, 221-36.

- 121) Meier, F., *Die Idee der Transzendentalphilosophie beim jungen Schelling*, Keller, Winterthur [pp. 83-87].

- 122) Schneider, J., *Goethe und die Mythenforschung der Romantik, insbesondere sein Verhältnis zu Schelling, Görres und Creuzer. Ein Beitrag zum Thema Klassik und Romantik*, Diss., Hamburg.

- 123) Szondi, P., *Versuch über das Tragische*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., trad. di R. Buzzo Margari dei primi tre paragrafi col titolo «La concezione della tragedia in Schelling, Hölderlin e Hegel», in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, postfz. di C. Cases, Einaudi, Torino 1974 [pp. 28-44]; trad. completa ora di G. Garelli, P. Szondi, *Saggio sul tragico*,

- a cura di F. Vercellone, introd. di S. Givone, Einaudi, Torino 1996 [pp. 9-14].
- 124) Vries, J. de, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Alber, Freiburg/München [pp. 172-78].
- 1961-1962
- 125) Balthasar, H. U. von, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 2 voll., Johannes, Einsiedeln, tr. di G. Sommariva, *Gloria. Una estetica teologica*, Jaca Book, Milano, V, 1978 [pp. 497-510].
- 1962
- 126) Assunto, R., *Estetica dell'identità: lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, S.T.E.U., Urbino.
- 127) Assunto, R., *Introduzione alla filosofia dell'arte di Schelling*, in «Annali della Pubblica Istruzione», pp. 146-60.
- 1963
- 128) Dittmann, L., *Schellings Philosophie der bildenden Kunst*, in *Probleme der Kunstwissenschaft*, I, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, De Gruyter, Berlin, pp. 39-82.
- 129) Hildebrandt, K., *Schellings Deutung des Wandgemäldes der Hochzeit von Kronos und Rhea*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 17, pp. 141-46.
- 130) Marquard, O., *Ueber einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, in *Literatur und Gesellschaft. Festgabe für B. von Wiese*, a cura di H. J. Schrimpf, Bouvier, Bonn 1963 (ora in Id., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, pp. 85-106, 185-208).
- 131) Sørensen, B. A., *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Munksgaard, Kopenhagen [pp. 248-61].
- 1964
- 132) Pareyson, L., *L'estetica di Schelling*, Giappichelli, Torino.
- 1965
- 133) Assunto, R., *Le relazioni fra arte e filosofia nella «Philosophie der Kunst» di Schelling e nelle «Vorlesungen über die Ästhetik» di Hegel*, in «Hegel-Jahrbuch», pp. 84-121.
- 134) Assunto, R., *Filosofia e arte in Schelling*, in *Hegel e dopo*, in «Il Canocchiale», 3-4, pp. 16-23 (riproduce la parte finale del n. 133).
- 135) Kasper, W., *Das Absolute in der Geschichte*, Gruenewald, Mainz 1965, tr. di M. Marassi e A. Zoerle, pref. di A. Bausola, Jaca Book, Milano 1986 [pp. 389-412].
- 136) Zeltner, H., *Das grosse Welttheater. Zu Schellings Geschichtsphilosophie*

sophie, in *Schelling-Studien. Festgabe für M. Schröter zum 85. Geburtstag*, Oldenbourg, München-Wien, pp. 113-30.

1966

- 137) Assunto, R., «Verità» e «bellezza» nell'idealismo tedesco, in «Umanesimo» (Quarterly of Italian and American Culture), 2, pp. 15-21.
- 138) Hebbeker, G., *Absolutes Einheitsbedürfnis als Beweggrund der Philosophie Schellings, dargelegt im Hinblick auf seine Kunstphilosophie*, Diss., München.
- 139) Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. I, Schellings Begründung von Natur und Geschichte*, Neske, Pfullingen.
- 140) Pareyson, L., *Un problema schellinghiano: arte e filosofia*, in Id., *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano [pp. 169-79].
- 141) Pareyson, L., *Cattolicesimo e poesia secondo Schelling*, ivi [pp. 181-86].
- 142) Portmann, S., *Das Böse - Die Ohnmacht der Vernunft. Das Böse und die Erlösung als Grundprobleme in Schellings philosophischer Entwicklung*, Hain, Meisenheim [pp. 41-43, 66].
- 143) Schlanger, J. E., *Schelling et la réalité finie. Essai sur la philosophie de la Nature et de l'identité*, Presses Un. de France, Paris [pp. 142-48].
- 144) Verra, V., *Mito, rivelazione e filosofia*, in J. G. Herder e nel suo tempo, Marzorati, Milano [pp. 77-80, 289-90 e passim].

1967

- 145) Bergstraesser, A., *Zu Schellings Rede: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, in Id., *Staat und Dichtung*, a cura di E. Bergstraesser, Rombach, Freiburg i. Br. [pp. 215-220].
- 146) Dorfles, G., *Necessità e accidentalità dell'arte e del mito in Schelling*, in «Rivista di Estetica», 12, pp. 213-238 (ora in Id., *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Mursia, Milano 1990, pp. 38-65).
- 147) Senderovic, S. J., *Über die ästhetische Anschauung in den Werken Schellings*, in «Voprosy Filosofii», V, pp. 127-137 (ora in n. 215, pp. 116-29).
- 148) Wieland, W., *Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur*, in *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin e a., pp. 406-440 (anche in *Materialien*, n. 186, pp. 237-79).

1968

- 149) Hemmerle, K., *Gott und das Denken nach Schellings Spätphilosophie*, Herder, Freiburg-Basel-Wien [pp. 302-7].
- 150) Marquard, O., *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste*, in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, a cura di H. R. Jauss, Poetik

- und Hermeneutik 3, Fink, München, pp. 375-92 (ora in Id., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1989, pp. 35-46, tr. di G. Carchia, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, a cura di G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 71-97).
- 151) Sandkühler, H. J., *Freiheit und Wirklichkeit. Zur Dialektik von Politik und Philosophie bei Schelling*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 108-23].
- 152) Schneider, R., *Schellings Gesetz der Polarität*, Schellenberg, Winterthur [pp. 43-44].
- 153) Wachsmuth, A. B., *Goethe und Schelling*, in *Goethe und seine großen Zeitgenossen*, a cura di A. Schäfer, Beck, München, pp. 86-114.
- 1969
- 154) Cesa, C., *La filosofia politica di Schelling*, Laterza, Bari [pp. 17-54, 130-169, 203-8].
- 155) Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie, II, Die Wahrheitssfunktion der Kunst*, Neske, Pfullingen.
- 156) Volkmann-Schluck H.-H., *Mythos und Logos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie*, de Gruyter, Berlin [pp. 16-25 e *passim*].
- 1970
- 157) Sandkühler, H. J., F. W. J. *Schelling*, Metzler, Stuttgart [pp. 90-105].
- 158) Sandkühler, H. J., *Schelling et l'aporie d'une théorie non-esthétique de l'art*, in «Archives de Philosophie», 34, pp. 29-43.
- 159) Tilliette, X., *Schelling, une philosophie en devenir*, 2 voll., Vrin, Paris [pp. 226-33, 439-71 e *passim*].
- 1971
- 160) Marcel, G., *Coleridge et Schelling*, Aubier-Montaigne, Paris, pp. 161-71.
- 161) Marquard, O., *Zur Funktion der Mythologiephilosophie bei Schelling, in Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, a cura di M. Fuhrmann, Schöningh, München, pp. 257-63.
- 162) Petruzzellis, N., *Il significato dell'estetica schellinghiana*, in «Sapienza», 24, pp. 270-275 (anche in «Rassegna delle scienze filosofiche», 24, pp. 121-25).
- 163) Rebstock, H.-O., *Hegels Auffassung des Mythos in seinen Frühschriften*, Alber, Freiburg-München [pp. 195-98].
- 164) Schröter, M., *Kritische Studien. Über Schelling und zur Kulturphilosophie*, Oldenbourg, München [pp. 103-22].
- 165) Semerari, G., *Introduzione a Schelling*, Laterza, Bari [pp. 106-22, 140-46].

1972

- 166) Barnouw, J., «*Der Trieb, bestimmt zu werden*». Hölderlin, Schiller und Schelling als Antwort auf Fichte, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 46, pp. 248-93.
- 167) Beierwaltes, W., *Platonismus und Idealismus*, Klostermann, Frankfurt a. M., tr. it., *Platonismo e idealismo*, Il Mulino, Bologna 1987 [pp. 113-19].
- 168) Bloch, E., *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 216-29], antologizzato col titolo *Natur als organisierendes Prinzip - Materialismus beim frühen Schelling* in n. 186 [pp. 292-304].
- 169) Hederer, O., *Schelling und die Wiedergeburt der Architektur im Klassizismus*, in *Weltaspekte der Philosophie*, Rodopi, Amsterdam, pp. 119-21.
- 170) Lypp, B., *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 94-136].
- 171) Neubauer, J., *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 46, pp. 294-319.
- 172) Schöpsdau, W., *Die Evidenz Gottes im Mythos. Schellings Spätphilosophie und die Theologie*, Diss., Mainz [pp. 121-24, 251].
- 173) Tilliette, X., *Actualité de Schelling*, tr. e appendice di N. De Sanctis, Mursia, Milano 1974 [pp. 81-95].

1973

- 174) Beierwaltes, W., *Absolute Identität. Neuplatonische Implikationen in Schellings «Bruno»*, in «Philosophisches Jahrbuch», 2, pp. 242-66.
- 175) Görland, I., *Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte*, Klostermann, Frankfurt a. M. [pp. 159-160, 182-183, 202-3, 237-38 e passim].
- 176) Hennigfeld, J., *Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings «Philosophie der Kunst» und «Philosophie der Mythologie»*, Hain, Meisenheim am Glan.
- 177) Tilliette, X., *Schelling als Verfasser des Systemprogramms*, in *Das Älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, a cura di R. Bubner, Bouvier, Bonn, pp. 35-52 (riedito in *Materialien*, n. 186, pp. 193-13).

1974

- 178) Assunto, R., *Appunti per un recupero schellinghiano: arte e filosofia come unità del logos*, in «Giornale di metafisica», 29, pp. 383-86.

- 179) Giersberg, S., *Kunst und Reflexion: die Stellung der Kunst in dem Vernunftssystem des Deutschen Idealismus*, Diss., Köln.
- 180) Seidel, G. J., *Creativity in the Aesthetics of Schelling*, in «Idealistic Studies», 4, pp. 170-80.
- 181) Szondi, P., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, a cura di S. Metz e H.-H. Hildebrandt, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 215-49], tr. di P. Kobau, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, introd. di R. Bodei, Guerini, Milano 1995 [pp. 223-54].
- 182) Szondi, P., *Schellings Gattungspoetik*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, a cura di W. Fietkau, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 185-307], tr. di A. Marietti Solmi, *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1986 [pp. 219-328].
- 1975
- 183) Assunto, R., *Libertà e fondazione estetica*, Bulzoni, Roma [pp. 39-108].
- 184) Baldwin, R. R., *The Idealist Theory of Tragedy; Tragic Poetry as the Vehicle of Transcendental Idea in the Theoretical Writings of Schiller, Schelling, Schlegel und Hölderlin*, Diss., Toronto.
- 185) Dietzsch, S., *Le problème du mythe chez le jeune Schelling*, in «Archives de Philosophie», 38, pp. 395-400.
- 186) Frank, M.-Kurz, G., *Einleitung a Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, a cura di M. Frank e G. Kurz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 25-31, 39-43].
- 187) Jähnig, D., *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling*, in *ivi*, pp. 329-340 [si tratta dell'introd. al n. 139].
- 188) Jacobs, W. G., *Anhaltspunkte zur Vorgeschichte von Schellings Philosophie*, in *Schelling. Einführung in seine Philosophie*, a cura di H. M. Baumgartner, Alber, Freiburg-München, pp. 27-37.
- 189) Kambayashi, T., *Über Schellings Ästhetik* (in giapponese), in «Bikaku», 26, p. 47.
- 190) Marquard, O., *Schelling - Zeitgenosse inkognito*, in *Schelling. Einführung in seine Philosophie* (n. 188), pp. 9-26.
- 191) Pareyson, L., *L'estetica musicale di Schelling*, in Aa. Vv. *Scritti in onore di S. Pugliatti*, V, *Scritti vari*, Giuffrè, Milano, pp. 727-56.
- 1976
- 192) Assunto, R., *Natura - arte - mito. Alcune postille schellinghiane*, in Aa. Vv., *Schelling*, «Archivio di filosofia», 1, 1976, pp. 47-55.
- 193) Behler, E., *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von H. C. Robinson*, in «Philosophisches Jahrbuch», f. 3, pp. 133-53.
- 194) Beyer, W. R., *Natur und Kunst. Goethes Interesse am Jenaenser Schelling*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 25, pp. 99-111.

- 195) Dietzsch, S., *Zum Mythos-Problem beim frühen Schelling*, ivi, pp. 127-30.
 - 196) Ehrhardt, W., F. W. J. Schelling: *Die Wirklichkeit der Freiheit*, in *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Neuzeit*, II, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 113, 122-25.
 - 197) Freier, H., *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Ueberschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne: Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Metzler, Stuttgart [pp. XI-XXII, 83 sgg.].
 - 198) Kahle, W., *Zur Kunstauffassung Schellings im Spannungsfeld der Entwicklung des ästhetischen Denkens seiner Zeit*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 25, pp. 113-20 (mod. in n. 208).
 - 199) Nishimura, K., *Die Grundstruktur des ästhetischen Idealismus*, in «Bigaku», pp. 23-31.
 - 200) Pareyson, L., *Un inedito distico latino di Schelling*, in «Filosofia», 1, pp. 47-54 (anche in «Civiltà cattolica», 27, pp. 47-54).
 - 201) Semerari, G., *La filosofia della natura nel pensiero schellinghiano*, in Schelling, «Archivio di filosofia» (n. 192), pp. 21-46.
 - 202) Tilliette, X., *Schelling als Philosoph der Kunst*, in «Philosophisches Jahrbuch», f. 3, pp. 30-41.
- 1976-1977
- 203) Pareyson, L., *Una poesia infantile di Schelling*, in «Atti dell'Accademia delle scienze di Torino. Classe delle scienze morali, storiche e filologiche», 111, pp. 323-29.
- 1977
- 204) Esposito, J. L., *Schelling's Idealism and philosophy of nature*, Bucknell-Associated Un. Press, Lewisburg-London [pp. 121-22, 172-75].
 - 205) Formigari, L., *La logica del pensiero vivente. Il linguaggio nella filosofia della Romantik*, Laterza, Roma-Bari [pp. 61-73].
 - 206) Grazi, G., *Sullo scritto latino di Schelling*, in «Ethos», pp. 55-68.
 - 207) Hermann, I., *Die Kategorie der Zweckmässigkeit ohne Zweck*, in *Il concetto di natura. Schelling e la critica del giudizio*, in «Studi urbinati», 51, nn. 1-2, pp. 183-189.
 - 208) Kahle, W., *Zur Kunstauffassung Schellings im Spannungsfeld der Entwicklung des ästhetischen Denkens seiner Zeit*, in Aa. Vv., *Die Philosophie des jungen Schelling. Beiträge zur Schelling-Rezeption in der DDR*, Böhlau, Weimar, pp. 141-53.
 - 209) Liebrucks, B., *Discorso mitico. Discorso logico sul mito*, in *Il concetto di natura* (n. 207), pp. 217-53.
 - 210) Marx, W., *Schelling: Geschichte, System, Freiheit*, Alber, Freiburg/München [pp. 76-88].

- 211) Schmidlin, G., «Die Psyche unter Freuden». Hölderlins Gespräch mit Schelling, in «Hölderlin Jahrbuch», 19-20, pp. 303-27.
- 212) Tilliette, X., Schelling. La mythologie expliquée par elle-même, in *Le mythe et le symbole*, Beauchesne, Paris, pp. 39-53.
- 213) Todorov, T., *Théories du symbole*, Seuil, Paris, tr. di E. K. Imberciadori, *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Garzanti, Milano 1984 [pp. 202-204, 222-225, 239-243, 262-70].
- 1978
- 214) Anton, H., *Romantische Deutung griechischer Mythologie*, in *Die deutsche Romantik*, a cura di H. Steffen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 277-88.
- 215) Dietzsch, S., *Zeit - Geschichte - Kunst. Zur Struktur von Schellings «System des transzendentalen Idealismus»*, in *Natur - Kunst - Mythos. Beiträge zur Philosophie F. W. J. Schellings*, a cura di S. Dietzsch, Akademie, Berlin, pp. 91-106.
- 216) Formigari, L., *Una filosofia del linguaggio nell'età della Restaurazione (Schelling)*, in «Studi urbinati», 52, pp. 117-31.
- 217) Fortugno, F., *Il primo programma di sistema dell'Idealismo tedesco*, I e II, in «Studi Germanici», 16, pp. 41-72, 291-336.
- 218) Frigo, G., *La «Divina Commedia» come unione di religione e poesia. Nota filosofico-estetica sulla scoperta «romantica» di Dante*, in «Verifiche», 7, pp. 233-45.
- 219) Lacou-Labarthe, P. e J. L. Nancy (a cura di), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris [passim].
- 220) Ovsjannikov, M. F., *Die ästhetische Konzeption Schellings und die deutsche Romantik*, in *Natur - Kunst - Mythos* (cfr. n. 215), pp. 130-45.
- 221) Paetzold, H., *Kunst als Organon der Philosophie. Zur Problematik des ästhetischen Absolutismus*, in *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, a cura di R. Brinkmann, Metzler, Stuttgart, pp. 392-403.
- 222) Tilliette, X., Schelling, *l'art et les artistes*, in F. W. J. Schelling, *Textes esthétiques*, tr. di A. Pernet, Klincksieck, Paris, pp. XI-XLVII.
- 223) Tilliette, X., *Intuition schellingienne et vision plotinienne*, in «Diotima», 6, pp. 166-77.
- 224) Titzmann, M., *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik. Der Symbolbegriff als Paradigma*, Fink, München [pp. 31-39, 43-45, 73-75, 77-82, 86-88, 93-95, 110-18, 200-2, 206-210, 228-31, 263-67, 325-30, 336-38 e passim].
- 225) Wertheim, U., «Herrn und Meister Benedikt Spinoza». Zum Verhältnis von Goethe und Schelling, in *Natur - Kunst - Mythos* (n. 215), pp. 107-15.
- 226) Zimmerli, W. C., Schellings «Deduktion eines allgemeinen Organs

der Philosophie» als Bindeglied zwischen romantischer Kunstauffassung und der Neubegründung der Dialektik in Hegels Jenaer Philosophie, in *Romantik in Deutschland* (cfr. n. 221), pp. 404-20.

1979

- 227) Blanchard, G., *Die Vernunft und das Irrationale. Die Grundlagen von Schellings Spätphilosophie im «System des transzendentalen Idealismus» und der «Identitätsphilosophie»*, Haag+Herchen, Frankfurt a. M. [pp. 275-307].
- 228) Durner, M., *Wissen und Geschichte bei Schelling. Eine Interpretation der ersten Erlanger Vorlesung*, Berchmans, München [pp. 63-83].
- 229) Foisy, S., *La communication de l'oeuvre d'art chez Schelling*, Diss., Paris.
- 230) Marquet, J. F., *Schelling et le destin de l'art*, in Aa. Vv., *Actualité de Schelling*, Vrin, Paris, pp. 75-88.
- 231) Niklewski, G., *Versuch über Symbol und Allegorie. Winckelmann, Moritz, Schelling*, Palm & Enke, Erlangen [pp. 62-100].
- 232) Pareyson, L., *Lo stupore della ragione in Schelling*, in Aa. Vv., *Romanticismo Esistenzialismo Ontologia della libertà*, Mursia, Milano, pp. 137-80.
- 233) Tilliette, X., *Vision plotinienne et intuition schellingienne. Deux modèles de mystique intellectuelle*, in «Gregorianum», 60, pp. 703-23.
- 234) Verra, V., «Costruzione», scienza e filosofia in Schelling, in *Romanticismo Esistenzialismo Ontologia della libertà* (n. 232), pp. 120-136, anche in Aa. Vv., *Actualité de Schelling* (n. 230).

1980

- 235) Korsch, D., *Der Grund der Freiheit. Eine Untersuchung zur Problemgeschichte der positiven Philosophie und zur Systemfunktion des Christentums im Spätwerk F. W. J. Schellings*, Kaiser, München [pp. 85-100].
- 236) Lavaud, J., *Art et religion dans la philosophie de Schelling*, Diss., Paris.
- 237) Pettoello, R., *Gli anni dei dolori. Il pensiero politico di F. W. J. Schelling dal 1804 al 1854*, La Nuova Italia, Firenze [pp. 11-60].

1981

- 238) Gockel, H., *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Klostermann, Frankfurt a. M. [pp. 54-58, 181-84, 210-12, 227-29, 274-75 e passim].
- 239) Gram, M. S., *Intellectual intuition: the continuity thesis*, in «Journal of the History of Ideas», pp. 287-304.
- 240) Schneider, W., *Ästhetische Ontologie. Schellings Weg des Denkens zur Identitätsphilosophie*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern.

- 241) Wolfinger, F., *Denken und Transzendenz - zum Problem ihrer Vermittlung. Der unterschiedliche Weg der Philosophien F. H. Jacobis und F. W. J. Schelling und ihre Konfrontation, im Streit um die göttlichen Dinge*, Lang, Frankfurt a. M-Bern e a. [pp. 203-13].

1982

- 242) Beierwaltes, W., *Einleitung a F. W. J. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst*, scelti e introdotti da W. Beierwaltes, Reclam, Stuttgart, pp. 3-46.
- 243) Frank, M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., tr. di F. Cuniberto, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Einaudi, Torino 1994 [pp. 171-96, 223-57, 308-10].
- 244) Hatem, J., *Art et interprétation dans le Système de l'idealisme transcendantal de Schelling*, in «Extasis», 8, pp. 21-40.
- 245) Procesi, L., *Ipotesi sulla mitologia nel tardo romanticismo tedesco; la schellinghiana Introduzione storico-critica alla filosofia della mitologia*, in «Studi storico religiosi», 1-2, pp. 253-85 (ora in n. 318, pp. 15-46).

1983

- 246) Braun, B., *Schellings zwiespältige Wirklichkeit. Das Problem der Natur in seinem Denken*, Eos, St. Ottilien [pp. 127-33, 169].
- 247) Gockel, H., *Die alte neue Mythologie*, in *Die literarische Frühromantik*, a cura di S. Vietta, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 192-207.
- 248) Hatem, J., *Le tragique et le fantastique. Variations sur l'esthétique des Lettres de Schelling*, in «Annales de Philosophie», 4, pp. 35-53.
- 249) Marquard, O., *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik*, in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Sauerländer, Aarau und Frankfurt 1983, pp. 40-49 (ora in Id. *Aesthetica und Anaesthetica*, cfr. n. 150, pp. 100-12, tr. cit., pp. 195-213).
- 250) Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Steiner, Wiesbaden [pp. 119-73, 427, 430-31].
- 251) Sziborsky, L., *Einleitung a F. W. J. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Meiner, Hamburg, pp. VII-XXXIX.
- 252) Tilliette, X., «Un long regard sur le calme des dieux». *La première philosophie de la mythologie de Schelling*, in «Annales de philosophie», 4, pp. 1-13.

1984

- 253) Cometa, M., *Iduna. Mitologie della ragione. Il progetto di una «neue Mythologie» nella poetologia preromantica; Friedrich Schlegel e F. W. J.*

- Schelling, Novecento, Palermo [pp. 70-82, 111-39, 179-84, 193-200, 205-29, 245-48, n. 10].
- 254) Gulyga, A., *Schelling - der Autor des Romans «Nachtwachen»*, in «Philosophisches Jahrbuch», 91, pp. 47-61.
- 255) Hennigfeld, J., *Schellings Philosophie der Sprache*, in «Philosophisches Jahrbuch», 91, pp. 15-29.
- 256) Oesterreich, P. L., *Philosophie, Mythos und Lebenswelt. Schellings universalhistorischer Weltalter-Idealismus und die Idee eines neuen Mythos*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern e a.
- 257) Salber, D., *System und Kunst. Eine Untersuchung des Problems bei Kant und Schelling*, Diss., Aachen [pp. 74-242].
- 258) Simpson, D. (a cura di), *German aesthetic and literary criticism (Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel)*, Cambridge Un. Press, London-N. York.
- 259) Tilliette, X., *La mythologie comprise. L'interprétation schellinghienne du paganisme*, Bibliopolis, Napoli [pp. 13-77].
- 260) Zecchi, S., *La fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling*, Unicopli, Milano [pp. 143-207].
- 1985
- 261) Dietzsch, S., *Schelling als Verfasser der Nachtwachen des Bonaventura: eine Replik*, in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», pp. 352-55.
- 262) Frank, M., *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- 263) Hatem, J., *L'idéalisme en art dans le Système de l'idéalisme transcendantal de Schelling*, in «Extasis», 9, pp. 45-46.
- 264) Hörisch, J., *Das doppelte Subjekt. Die Kontroverse zwischen Hegel und Schelling im Lichte des Neozuktoralismus*, in «Konkursbuch», 15, pp. 43-60 (riedito in *Die Frage nach dem Subjekt*, a cura di M. Frank, G. Raulet e W. van Reijen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, pp. 144-64).
- 265) Moiso, F., *Fichte e Jacobi nelle «Ideen» di Schelling*, in «Annuario filosofico», 1, pp. 105-183 (ora in n. 316, pp. 57-134).
- 266) Oesterreich, P. L., *Schellings Weltalter und die ausstehende Vollen dung des deutschen Idealismus*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 39, pp. 70-85.
- 267) Rosenau, H., *Die Differenz im christologischen Denken Schellings*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern e a. [pp. 59-62].
- 268) Semerari, G., *Teoresi e poeticità. La semantica schellinghiana della natura*, in «Paradigmi», 9, pp. 357-377 (anche in «Atti del II seminario», a cura di A. Raschini, Un. di Genova 1986, pp. 29-57).
- 269) Vecchiotti, I., *Lo schellinghiano «De humanorum malorum origine»*

e la prima proposizione di una filosofia idealistica della storia, in «Studi urbinati», 58, pp. 31-66.

1986

- 270) Dehnel, K. B.-P., *Kunst in der Philosophie. Bemerkungen über die Konzeption der Ästhetisierung der Philosophie bei Schelling*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 35, pp. 435-38.
- 271) Hatem, J., *Dieu et la musique selon Schelling*, in «Extasis», 14-15, pp. 43-47.
- 272) Klein, A., «Presentazione» a F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli, pp. 9-64.
- 273) Panasiuk, R., *Natur und Kunst in der transzendentalen Philosophie Schellings*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», 35, pp. 441-48.
- 274) Reinecke, V., *Der Wiederholungsprozeß und die mythologischen Tatsachen in Schellings Spätphilosophie. Eine religionswissenschaftliche Studie unter der Voraussetzung des Verhältnisses der «Weltalter» zu der Abhandlung «Über die Gottheiten von Samothrake»*, Schäuble, Rheinfelden [pp. 1-155].
- 275) Sziborsky, L., *Schelling und die Münchner Akademie der Bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat*, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, a cura di A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler, Bouvier, Bonn, pp. 39-64.

1987

- 276) Becker, C., «Im Allerheiligsten, wo Religion und Poesie verbündet». F. W. J. Schellings Aufsatz «Ueber Dante in philosophischer Beziehung» im Kontext der idealistischen Bemühungen um eine neue Mythologie, in *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*, a cura di H. Bachmaier e T. Rentsch, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 308-28.
- 277) Brito, E., *La Création selon Schelling. Universum*, Peeters, Leuven [pp. 103-110, 127-30].
- 278) Fried, J., «Umschließende Sphäre». Frühromantische Mythologie und spätrromantische Enttäuschung, in *Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Behler e J. Hörisch, Schöningh, Paderborn-München e a. [pp. 175-80].
- 279) Gethmann-Siefert, A., *Die «Poesie als Lehrerin der Menschheit» und das «neue Epos» der modernen Welt. Kontextanalysen zur poetologischen Konzeption in Hölderlins «Andenken»*, in *Poetische Autonomie?* (cfr. n. 276) [pp. 78-83].
- 280) Gürtler, S., *Magie der Vernunft. Zur Rekonstruktion einer semiolo-*

gischen Erkenntniskritik in der deutschen Frühromantik, Fink, München [pp. 44-78].

- 281) Leinkauf, T., *Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge zur philosophischen Tradition*, Fink, München [pp. 46 sgg., 67 sgg., 111 sgg., 247-78].
- 282) Marquard, O., *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse* (diss. 1963), Dinter, Köln [pp. 131 sgg.].
- 283) Moiso, F., *Il tragico nel primo Schelling*, in «Annuario filosofico», 3, pp. 101-65 (ora in n. 316, pp. 135-99).

1988

- 284) Barone, P., *L'insignificabile del simbolo*, in «Metaxù», 5, pp. 20-35.
- 285) Baum, K., *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos*, Königshausen & Neumann, Würzburg [pp. 153-231].
- 286) Courtine, J.-F., *L'interprétation speculative de l'Oedipe-Roi*, in *Los comienzos filosóficos de Schelling*, a cura di I. Falgueras Salinas, Publ. de Un. de Málaga, Málaga, pp. 7-30.
- 287) Düsing, K., *Schellings Genieästhetik*, in *Philosophie und Poesie*. O. Pöggeler zum 60. Geburtstag, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, I, pp. 193-213.
- 288) Givone, S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari [pp. 41-45].
- 289) Givone, S., *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Il Saggiatore, Milano [pp. 47-87 e passim].
- 290) Kaulbach, F., *La estética de Kant y la filosofía del arte de Schelling*, tr. di L. E. De Santiago Guervós, in *Los comienzos filosóficos de Schelling* (n. 286), pp. 79-93.
- 291) Lawrence, J. P., *Art and philosophy in Schelling*, in «Owl Minerva», 29, pp. 5-19.
- 292) Marx, W., *Bemerkungen zum Verhältnis von Philosophie und Dichtung bei Schelling und Heidegger*, in *Philosophie und Poesie* (n. 287), II, pp. 125-41.
- 293) Procesi, L., *Il mito nel lessico giovanile schellinghiano*, in «Lexicon philosophicum. Quaderni di terminologia filosofica e storia delle idee», 3, pp. 5-17.
- 294) Tilliette, X., *Los comienzos de Schelling. Lo Absoluto y la intuición intelectual*, in *Los comienzos filosóficos de Schelling* (n. 286), pp. 145-158.
- 295) Wanning, B., *Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. Schelling*, Haag+Herchen, Frankfurt a. M.

1989

- 296) Barone, P., *Il finito possibile. Schelling e Jung*, in «aut aut», 229-30, pp. 85-97.

- 297) Cantillo, C., *Bellezza e verità. Osservazioni su «La filosofia dell'arte» di F. W. J. Schelling*, in «Paradigmi», pp. 149-58.
- 298) D'Angelo, P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari [pp. 54-55, 110-15, 171-72].
- 299) Frank, M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 137-219]
- 300) Frühwald, W., *Schelling und die Dichter*, in «Philosophisches Jahrbuch», 96, pp. 328-42.
- 301) Gulyga, A., *Schelling: Leben und Werk*, tr. dal russo (or. 1982) di E. Kirsten, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart [pp. 92-229].
- 302) Hansen, F.-P., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation*, De Gruyter, Berlin-N. York [pp. 350-58, 419-36, 445-52, 454-58, 462-66, 470-72 e *passim*].
- 303) Hogrebe, W., *Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings «Die Weltalter»*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. [pp. 14-39].
- 304) Lawrence, J. P., *Schellings Philosophie des ewigen Anfangs*, Königshausen & Neumann, Würzburg [pp. 154-65].
- 305) Moretti, G., *Presentazione a F. W. J. Schelling, Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica, Palermo, pp. 7-39 (ora in n. 340, pp. 107-62).
- 306) Römpf, G., *Sich-Wissen als Argument. Zum Problem der Theoretizität des Selbstbewußtseins in Schellings «System des transzendentalen Idealismus»*, in «Kant-Studien», 80, pp. 303-23.
- 307) Stott, D. W., *Introduction a F. W. J. Schelling, The philosophy of art*, a cura di D. W. Stott, pref. di D. Simpson, Un. of Minnesota Press, Minneapolis, pp. I-LV.
- 308) Tagliapietra, A., *Metafora e concetto: sulla metafora dello specchio in Schelling e nel giovane Hegel*, in «Filosofia», 60, 2, pp. 175-201.
- 309) Vieillard-Baron, J.-L., *Imagination et raison dans l'Idéalisme allemand*, in «Diotima», 17, pp. 85-90.

1990

- 310) Boenke, M., *Transformation des Realitätsbegriffs. Untersuchungen zur frühen Philosophie Schellings im Ausgang von Kant*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt [pp. 353-68].
- 311) Buchholz, H., *Perspektiven der Neuen Mythologie. Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800*, Lang, Frankfurt a. M.-Bern [pp. 119-38].
- 312) Courtine, J.-F., *Extase de la raison. Essais sur Schelling*, Galilée, Paris [pp. 75-148].
- 313) Jaeschke, W. (a cura di), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Meiner, Hamburg.

- 314) Llewellyn, J., *Imagination as a connecting middle in Schelling's reconstruction of Kant*, in *Kant and his influence*, a cura di G. M. Ross e T. McWalter, Thoemmes, Bristol, pp. 170-201.
- 315) Maesschalck, M., *Les Weltalter de Schelling: Un essai de philosophie narrative*, in «Laval Théologique et Philosophique», 2, pp. 131-48.
- 316) Moiso, F., *Vita natura libertà. Schelling (1795-1809)*, Mursia, Milano [pp. 7-199].
- 317) Moiso, F., *Idee in Schelling*, in *Idea*, VI Colloquio internazionale, a cura di M. Fattori e M. L. Bianchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 329-92.
- 318) Procesi, L., *La genesi della coscienza nella Filosofia della mitologia di Schelling*, Mursia, Milano [pp. 9-46].
- 319) Riconda, G., *Schelling storico della filosofia (1794-1820)*, Mursia, Milano.
- 320) Rosenau, H., *Schellings metaphysikkritische Sprachphilosophie*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 44, pp. 398-424.
- 321) Sandkaulen-Bock, B., *Ausgang vom Unbedingten: über den Anfang in der Philosophie Schellings*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen [pp. 140-45].
- 1991
- 322) Barth, B., *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Alber, Freiburg-München.
- 323) Braeckmann, A., *Autonomie-esthetiek en absoluut idealisme. De rol van de Kunst in Schellings filosofie*, in «Tijdschriften voor Filosofie», 53, pp. 233-63.
- 324) Gabetta, G., *Filosofia dell'immemoriale e lavoro del mito*, in «aut aut», 243-44, pp. 29-41.
- 325) Miccoli, P., *Il regno delle figure in Schelling*, in «Rivista di estetica», 38, pp. 65-74 (già in «Ciud. Dios», 201, 1988, pp. 599-609, e poi in «Itinerari», 3, 1992, pp. 15-26).
- 326) Moretti, G., *Una disputa romantica. A proposito dell'origine del linguaggio in Grimm e Schelling*, introd. a J. Grimm-F. W. J. Schelling, *Sull'origine del linguaggio*, tr. di T. Weddigen, a cura di G. Moretti, Gallio, Ferrara, pp. 9-21 (ora in n. 340, pp. 199-211).
- 327) Omine, A., *Intellektuelle Anschauung und Mystik*, in «Fichte-Studien», 3, pp. 184-203.
- 328) Restaino, F., *Storia dell'estetica moderna*, Utet, Torino [pp. 128-34].
- 329) Reuber, M. S., *Vom Subjekt zur Person. Produktivität und Positivität als Grundlagen der Schellingschen Philosophie*, Diss., Tübingen [pp. 97-106].
- 330) Tatasciore, C., *Schelling: filosofia e mitologia*, in «Paradigmi», pp. 361-76.

1992

- 331) Behler, E., *Simbolo e allegoria nel primo romanticismo tedesco*, tr. di G. Gurisatti, in *Estetica '92, Forme del simbolo*, a cura di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna [pp. 23-26].
- 332) Chailiol, M.-C., *Poésie et mysticisme dans la dernière philosophie de Schelling*, in «Les Etudes Philosophiques», 4, pp. 521-37.
- 333) Cometa, M., *Il Laocoonte da Lessing a Schelling*, in Aa. Vv., *Laocoonte 2000*, Aesthetica preprint, Palermo [pp. 51-55].
- 334) Givone, S., *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari [pp. 88-94].
- 335) Griffero, T., *Malinconia della natura. Schelling e la filosofia del paesaggio*, in «Paradosso», 3, pp. 143-64 (ora in n. 368).
- 336) Jacobs, W. G., *Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt [pp. 241 sgg. e passim].
- 337) Lanfranchi, A., *Krisis. Eine Lektüre der «Weltalter»-Texte F. W. J. Schellings*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt [pp. 192-95].
- 338) Meyer, A., *Mutterschoßsehnsucht und Geburtsverweigerung. Zu Schellings früher Philosophie und dem frühromantischen Salondenken*, Passagen, Wien [passim].
- 339) Moiso, F., *La natura e i simboli*, in *Filosofia '91*, a cura di G. Vattimo, Laterza, Roma-Bari, pp. 189-213.
- 340) Moretti, G., *La segnatatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Hestia, Como [pp. 95-211].
- 341) Pinna, G., *Pathos ed esistenza: la teoria della tragedia tra romanticismo e idealismo*, in «Giornale critico della filosofia italiana», 3, pp. 405-21.
- 342) Pöggeler, O., *Hölderlin, Schelling und Hegel bei Heidegger*, in *Die Vernunft in Hegels Phänomenologie des Geistes*, a cura di K. E. Kaehler e W. Marx, Klostermann, Frankfurt a. M., pp. 328-72.
- 343) Schwarz, T., *Das Problem des 'malum morale' bei Schelling 1792-1809*, Diss., München [pp. 13-49].

1993

- 344) Bowie, A., *Schelling and modern European philosophy: an introduction*, Routledge, London-N. York 1993 [pp. 49-54].
- 345) D'Angelo, P., tr. e introd. alla *Professione di fede epicurea* di Heinz Wierstap, in Fichte-Schelling-Hegel-Schlegel-Schleiermacher, *Gli Idealisti Poeti*, a cura di M. Cometa, L'Epos, Palermo, [pp. 55-59].
- 346) De Visscher, *Esthetica en kunstfilosofie*, in «Tijdschrift voor Filosofie», 1, pp. 130-40.
- 347) Griffero, T., *L'immagine in quanto immagine. La pittura nella fi-*

- losafia dell'identità di Schelling, in «Rivista di estetica», 44-45, pp. 24-51 (ora in n. 368).
- 348) Panasiuk, R., *Natur, Subjekt und Kunst in der transzendentalen Philosophie Schellings*, in *Philosophie der Subjektivität? Zur Bestimmung des neuzeitlichen Philosophierens*, Akten des 1. Kongresses der Internationalen Schelling-Gesellschaft 1989, a cura di H. M. Baumgartner e W. G. Jacobs, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, II, pp. 524-31.
- 349) Plumpe, G., *Ästhetische Kommunikation der Moderne. I: Von Kant bis Hegel*, Westdeutscher Verlag, Opladen-Wiesbaden.
- 350) Scholz, R., *Goethes Faust in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis heute*, Schäuble, Rheinfelden.
- 351) Yamaguchi, K., *Die Kunst beim späten Schelling* (in giapponese), in «Bigaku», 44, n. 2, pp. 24-34.
- 1993-1994
- 352) Thiel, M., *Methode IV, Fr. W. J. Schelling. Eine analytische Darstellung*, Elpis, Heidelberg [pp. 100-3, 451-74].
- 1994
- 353) Griffero, T., *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano.
- 354) Griffero, T., «Misteri» della filosofia nel giovane Schelling, in *Filosofia '93*, a cura di G. Vattimo, Laterza, Roma-Bari, pp. 95-119 (ora in n. 368).
- 355) Griffero, T., *Intuizione intellettuale e intuizione estetica. Theoria e visio beatifica nel primo Schelling*, in «Paradosso», 9, pp. 59-82 (ora in n. 368).
- 356) Guglielminetti, E., *Introduzione a F. W. J. Schelling, Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E. Guglielminetti, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli [pp. 17-19, 33-35, n. 14, 49-51].
- 357) Hühn, L., *Die Idee der Neuen Mythologie. Schellings Weg einer naturphilosophischen Fundierung*, in *Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte*, a cura di F. Strack, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 393-411.
- 358) Oesterreich, P. L., *Philosophen als politische Lehrer. Beispiele öffentlichen Vernunftgebrauchs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt [pp. 120-46].
- 359) Vecchiotti, I., *Il giovane Schelling*, Quattroventi, Urbino.
- 360) Zimmermann, R. E., *Naturphilosophie und Ästhetik nach Schelling, in System und Struktur*, «Neue Zeitschrift für spekulative Physik», 1, pp. 1-21.

- 361) Borlinghaus, R., *Neue Wissenschaft. Schelling und das Projekt einer positiven Philosophie*, Lang, Frankfurt a. M.-Berlin e a. [pp. 207-212, 228-47, 310-15].
- 362) Carchia, G., *Filosofia come narrazione. Note su un paradigma schellinghiano*, in *Filosofia '94*, a cura di G. Vattimo, Laterza, Roma-Bari, pp. 173-88.
- 363) Carchia, G., *Indifferenza, eros, amore: la critica dell'essere spirituale nella «filosofia della libertà» di Schelling*, in *Estetica 1994*, a cura di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna, pp. 145-73.
- 364) Carchia, G., *La nascita della forma. L'estetica cosmica de «Le età del mondo»*, in *Interpretazione ed emancipazione*, Studi in onore di G. Vattimo, a cura di G. Carchia e M. Ferraris, Cortina, Milano, pp. 181-205.
- 365) Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, Fink, München [pp. 154-58, 183-206, 248-51 e *passim*].
- 366) Givone, S., *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari [pp. 115-17, 187-95 e *passim*].
- 367) Griffero, T., *La coscienza postuma. Immediatezza e autoriflessività dell'autocoscienza nel pensiero del primo Schelling*, in «aut aut», 267-68, pp. 125-60 (ora in n. 368).
- 368) Griffero, T., *Cosmo Arte Natura. Itinerari schellinghiani*, Pratica filosofica 9, Cuem, Milano.
- 369) Griffero, T., *Essentification. Escatologia e Geistleiblichkeit nello Schelling intermedio*, in *Interpretazione ed emancipazione*, Studi in onore di G. Vattimo (n. 364), pp. 11-33.
- 370) Hogrebe, W., *Schwermut: der späte Schelling und die Kunst*, in *Denken der Individualität. Festschrift für J. Simon zum 65. Geburtstag*, a cura di T. S. Hoffmann e S. Majetschack, De Gruyter, Berlin, pp. 169-81.
- 371) Moiso, F., *Lo studio di Platone agli inizi del pensiero di Schelling*, introd. a F. W. J. Schelling, *Timaeus*, tr. di M. D'Alfonso e F. Viganò, postfaz. di F. Viganò, Guerini, Milano [pp. 13-66].
- 372) Tillietre, X., *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Vrin, Paris [pp. 53-70, 175-91, e *passim*].

INDICI

Indice dei nomi

- Adam, Margarete, 227.
 Adam, Max, 198n, 200n, 213, 225.
 Adorno, T.W., 4, 219.
 Aliotta, A., 213, 229-30.
 Allwohn, A., 217, 228, 231.
 Anton, H., 239.
 Ariosto, L., 134.
 Aristotele, 185n.
 Arnaud, E., 231.
 Assunto, R., 182n, 184n, 192n, 214,
 219, 233-4, 236-7.
 Atz, M., 213, 230.

 Bachmann, C.F., 224.
 Bachmaier, H., 243.
 Baensch, O., 192n.
 Baldwin, R. R., 237.
 Balthasar, H.U. von, 230, 233.
 Bandyk, 191n.
 Barion, J., 190n, 228.
 Barnouw, J., 235.
 Barone, P., 244.
 Barth, B., 184n, 201n, 221, 246.
 Battin, B.F., 213, 225.
 Baum, K., 219, 244.
 Baumgarten, A.G., 7, 184n, 199n.
 Baumgartner, H.M., vii, 223, 237, 248.
 Bausola, A., 233.
 Bayer, R., 232.
 Becker, C., 243.
 Becker, O., 228.
 Behler, E., viii, 190n, 192n, 197n,
 199n, 237, 243, 247.
 Beierwaltes, W., 197n, 201n, 202n,
 206n, 207n, 221, 236, 241.
 Beissner, F., 191n.

 Bengel, J.A., 63.
 Benjamin, W., 218.
 Benz, E., 231.
 Berendt, H., 227.
 Bergstraesser, A., 234.
 Berwin, B., 226.
 Beyer, W.R., 237.
 Bianchi, M.L., 246.
 Biemel, W., 232.
 Blanchard, G., 212, 240.
 Bloch, E., 236.
 Blumenberg, H., 197n.
 Bobbio, N., 189n.
 Bodei, R., 237.
 Böhm, W., 227.
 Böhme, J., 201n.
 Boenke, M., 197n, 245.
 Bohrer, K.H., 189n.
 Borlinghaus, R., 249.
 Bosanquet, B., 225.
 Bosi, A., 184n.
 Bowie, A., 247.
 Braeckmann, A., 246.
 Braun, B., 241.
 Braun, O., 211, 225, 226-7.
 Brentano, C.M., 57.
 Brinkmann, R., 189n, 239.
 Brito, E., 206n, 243.
 Brüstiger, C.N., 226.
 Bubner, R., 186n, 236.
 Buchholz, H., 188n, 245.
 Buchner, H., viii.
 Buddecke, W., 226.
 Bühler, F., 231.
 Buzzo Margari R., 185n, 232.
 Byron, G.G., 173.

- Calderon de la Barca, 136, 191n.
 Cantillo, C., 245.
 Cantoni, R., 197n.
 Capra, F., 194n.
 Caramella, S., 227.
 Carchia, G., 182n, 207n, 235, 249.
 Cases, C., 232.
 Catalano, G., 182n.
 Cesa, C., 235.
 Challiol, M.-C., 207n, 247.
 Codino, F., 231.
 Cohen, H., 225.
 Coleridge, S.T., 228.
 Colli, G., 185n.
 Cometa, M., 184n, 188n, 192n, 217, 241, 247.
 Correggio (Antonio Allegri), 54, 126, 191n, 204n, 206n.
 Corti, W., 230.
 Courtine, J.F., 185n, 200n, 220, 244-5.
 Croce, B., 230.
 Cuniberto, F., 187n, 241.
 Cunico, G., 197n.

 D'Alfonso, M., 183n, 249.
 D'Amico, D., 188n.
 D'Angelo, P., 184n, 192n, 245, 247.
 Dante Alighieri, 57, 117, 136, 144, 191n.
 Dehnel, K.B.-P., 243.
 Dekker, H., 228.
 De Pascale, C., 197n.
 De Sanctis, N., 206, 223.
 De Santiago Guervós, L.E., 244.
 Desideri, F., 181n.
 De Vecchi, C., 239.
 De Visscher, 247.
 Dietzsch, S., 197n, 220, 237-9, 242.
 Dilthey, W., 192n.
 Dittmann, L., 217, 233.
 Dorfles, G., 234.
 Düsing, K., 195n, 244.
 Dunstan, A.C., 227.
 Durner, M., 240.

 Eichendorff, J.K. von, 57.
 Empedocle, 204n.
 Enders, C., 227.
 Erhardt, W., 238.

 Erodoto, 168, 208n.
 Eschenmayer, C.A., 7, 179, 194n.
 Eschilo, 132, 161, 199n.
 Esiodo, 168, 208n.
 Esposito, J.L., 238.
 Euripide, 199n.

 Fackenheim, E.L., 230.
 Faggi, A., 87, 198n, 203n, 205n, 213, 226.
 Falgueras Salinas, I., 244.
 Fattori, M., 246.
 Fernow, C.L., 199n.
 Ferraris, M., 182n, 184n, 249.
 Feuerbach, A. 195n.
 Fichte, J.G., 16, 32, 38, 44-8, 53, 59, 84, 184n, 185n, 187n, 190n, 191n, 192n, 196n, 197n, 215, 220.
 Fidia, 161.
 Fiesel, E., 228.
 Fietkau, W., 237.
 Fiorillo, J.D., 205n.
 Fischer, K., 224.
 Foisy, S., 240.
 Formigari, L., 238, 239.
 Fortini, F., 210n.
 Fortugno, F., 239.
 Frank, M., 186n, 187n, 188n, 190n, 217, 220, 237, 241-2, 245.
 Freier, H., 197n, 220, 238.
 Fried, J., 243.
 Frigo, G., 239.
 Frühwald, W., 193n, 245.
 Fuchs, E., 190n.
 Fuhrmann, Manfred, 235.
 Fuhrmann, Marg., 213, 227.
 Fuhrmans, H., VII, 186n, 207n, 231.

 Gabel, G.U., 223.
 Gabetta, G., 246.
 Gadamer, H.G., 69, 200n.
 Garelli, G., 232.
 Gethmann-Siefert, A., 181n, 188n, 195n, 243, 249.
 Gibelin, J., 229.
 Giersberg, S., 237.
 Gilbert, K.E., 230.
 Givone, S., 187n, 217, 233, 244, 247, 249.

- Gliwitzky, H., 190n.
 Gockel, H., 217, 188n, 240, 241.
 Goethe, J.W., 34, 53-4, 57, 106, 130, 143, 150, 173, 176, 194n, 196n, 202n, 205n.
 Görland, I., 206.
 Graevenitz, G. von, 188n.
 Gram, M.S., 240.
 Grazi, G., 238.
 Greiner, J.G., 229, 231.
 Gries, J.D., 191n.
 Griffiero, T., 182n, 184n, 189n, 197n, 201n, 202n, 204n, 205n, 218-9, 247-9.
 Grimm, J., 246.
 Guarducci, M., 182n.
 Guenon, R., 194n.
 Gürtler, S., 243.
 Guglielminetti, E., 222, 248.
 Gulyga, A., 242, 245.
 Gurisatti, G., 247.
 Gusdorf, G., 201n.
 Habermas, J., 231.
 Hackert, P., 191n.
 Hagedorn, C.L., 205n.
 Hansen, F.-P., 186n, 245.
 Hartlich, C., 230.
 Hartmann, E. von, 225.
 Hasler, L., 188n.
 Hatem, J., 241-3.
 Hauck, A.-A., 191n.
 Hauer, J., 225.
 Haym, R., 224.
 Hebbeker, G., 215, 234.
 Hederer, O., 236.
 Hegel, G.W.F., 4-6, 12, 16, 28, 31-4, 89, 115, 166, 176, 178, 181n, 185n, 186n, 187n, 188n, 189n, 192n, 196n, 212, 214, 218-9.
 Heidegger, M., 4, 81, 216, 220.
 Heine, H., 57, 192n.
 Hemmerle, K., 210n, 234.
 Hemsterhuis, F., 37.
 Henckmann, W., 228.
 Hennigfeld, J., 200n, 201n, 208n, 209n, 218, 236, 242.
 Henrich, D., 186n, 190n.
 Herbart, J.F., 167.
 Herder, J.G., 23, 34, 37.
 Hermann, I., 238.
 Heyne, C.G., 20, 23, 108.
 Hilbert, W., 226.
 Hildebrandt, H.-H., 237.
 Hildebrandt, K., 207n, 230, 232-3.
 Hirsch, E.D. jr., 232.
 Hölderlin, F., 16, 25, 28, 31, 33-4, 44, 46, 48-9, 182n, 185n, 187n, 188n, 191n, 220.
 Hörisch, J., 190n, 242-3.
 Hoffmann, E.T.A., 57.
 Hoffmann, K., 225.
 Hoffmann, T.S., 208n, 249.
 Hogarth, W., 132.
 Hogrebe, W., 204n, 208n, 245, 249.
 Hollerbach, A., 205n, 232.
 Hühn, L., 248.
 Hume, D., 37.
 Imberciadori, E.K., 239.
 Izzo D'Accinni, A., 208n.
 Jacobi, F.H., 37, 41, 45, 50, 189n.
 Jacobs, H., 190n.
 Jacobs, W.G., vii, 182n, 183n, 205n, 237, 247-8.
 Jähnig, D., 181n, 191n, 194n, 195n, 196n, 197n, 201n, 202n, 204n, 206n, 208n, 209n, 214-5, 234-5, 237.
 Jaeschke, W., 245.
 Jamme, C., 187n.
 Jantzen, H., 232.
 Jantzen, J., 183n.
 Jaspers, K., 208n.
 Jauss, H.R., 234.
 Jonas, L., 192n.
 Jost, J., 223.
 Kaehler, K.E., 247.
 Kahle, W., 238.
 Kambayashi, T., 237.
 Kant, I., 4, 11, 16-7, 25, 33, 44-7, 69-71, 112, 120, 184n, 185n, 187n, 188n, 189n, 190n, 194n, 195n, 196n, 202n, 205n, 212, 219-20.
 Kasper, W., 233.

- Kauder, H., 227.
 Kaufmann, A., 191n.
 Kaulbach, F., 244.
 Kein, O., 195n, 217, 228-9.
 Kinkel, W., 226.
 Kirsten, E., 245.
 Klein, A., 221-2, 243.
 Knatz, L., 207n.
 Knittermeyer, H., 228.
 Kobau, P., 184n, 237.
 Koch, J.A., 150, 206n.
 Koktanek, A.M., 194n.
 Korsch, D., 240.
 Kranach, L. il Vecchio, 191n.
 Krause, K.C.F., 190n.
 Krings, H., VII-VIII, 183n, 191n.
 Kroner, R., 212, 227.
 Kuhn, H., 212, 228, 230, 232.
 Kunz, H., 192n, 217, 231.
 Kurz, G., 186n, 237.

 Lacou-Labarthe, P., 239.
 Lanfranchi, A., 207n, 247.
 Langer, J.P. von, 151, 206n.
 Lauth, R., 190n.
 Lavaud, J., 240.
 Lawrence, J.P., 244-5.
 Leibniz, G.W., 125, 183n.
 Leinkauf, T., 244.
 Liebrucks, B., 238.
 Llewellyn, J., 246.
 Lohrer, L., 207n.
 Losacco, M., 222, 226.
 Lotze, H., 224.
 Lucrezio (Tito L. Caro), 54, 204n.
 Lukács, G., 231.
 Lutero, M., 14.
 Lypp, B., 236, 197n.

 Maesschalck, M., 246.
 Maietschack, S., 208n, 249.
 Marassi, M., 233.
 Marcel, G., 235.
 Marelli, C., 197n.
 Marietti Solmi, A., 185n, 237.
 Marquard, O., 139, 219, 233-5, 237, 241, 244.
 Marquet, J.F., 206n, 240.
 Marx, W., 238, 244, 247.

 Maschke, P., 229.
 Mathieu, V., 194n.
 Mayer, E. von, 225.
 McWalter, T., 246.
 Mehli, G., 225.
 Meier, F., 232.
 Mengs, A.R., 142, 205n.
 Merker, N., 181n.
 Metz, S., 237.
 Metzger, W., 213, 226.
 Meyer, A., 247.
 Miccoli, P., 246.
 Michelangelo Buonarroti, 132.
 Mirri, E., 185n.
 Moiso, F., 183n, 186n, 187n, 189n, 191n, 195n, 197n, 198n, 219-20, 242, 244, 246-7, 249.
 Montinari, F., 231.
 Moos, P., 227.
 Moretti, G., 181n, 223, 245-7.
 Moretto, G., 190n.
 Moritz, K.P., 22, 79, 106, 184n, 196n, 202n.
 Müller, 205n.

 Nancy, J.-L., 239.
 Neubauer, J., 236.
 Neunhöffer, F., 227.
 Nidecker, H., 228.
 Nietzsche, F., 195n, 217.
 Niklewski, G., 218, 240.
 Nishimura, K., 238.
 Noack, L., 224.
 Novalis (F. von Hardenberg), 31, 34, 48, 53, 78, 181n, 191n, 196n.

 Obenauer, K.J., 228.
 Oesterreich, P.L., 188n, 206n, 218, 242, 248.
 Oetinger, F.C., 37, 63, 84, 179, 191n, 202n.
 Olivetti, M.M., 188n.
 Omero, 58, 84, 110, 118-9, 130, 135, 138, 168, 170, 173, 182n, 202n, 208n.
 Omine, A., 190n, 246.
 Orazio Flacco, 70.
 Ovsjannikov, M.F., 239.

- Paetzold, H., 216, 239, 241.
 Panasiuk, R., 243, 248.
 Paracelso, T.P.A.B. von Hohenheim, 201n.
 Pareyson, L., VIII, 182n, 192n, 194n, 195n, 203n, 210n, 214, 230, 233-4, 237-8, 240.
 Parmenide, 204n.
 Pernet, A., 206n, 239.
 Petruzzellis, N., 213, 230, 235.
 Pettoello, R., 240.
 Pfister, A., 182n.
 Piccardo, G., 232.
 Pieper, A., 187n.
 Pinna, G., 247.
 Plath, M., 225.
 Platone, 16-9, 21, 43, 60, 91, 98-9, 181n, 183n, 203n.
 Plessner, H., 213, 231.
 Plitt, G.L., VIII.
 Plumpe, G., 248.
 Pöggeler, O., 31, 187n, 188n, 189n, 243, 247.
 Poggi, A., 188n.
 Popper, R., 228.
 Portmann, S., 195n, 234.
 Preti, G., 230.
 Procesi, L., 184n, 241, 244, 246.
 Pucciarelli, E., 230.
 Pugliese Carratelli, G., 208n.
 Raffaello Sanzio, 54, 126, 132, 146, 191n, 204n, 206n.
 Raimondi, E., 230.
 Raschini, A., 242.
 Raulet, G., 242.
 Reale, G., 181n.
 Rebstock, H.-O., 235.
 Reijen, W. van, 242.
 Reinecke, V., 243.
 Reinhold, K.L., 39, 45.
 Reisenfeld, P., 196.
 Reitani, L., 185n.
 Rembrandt, H. van Rijn, 191n.
 Reni G., 126, 146, 206n.
 Rentsch, T., 243.
 Restaino, F., 246.
 Reuber, M.S., 246.
 Richter (Jean Paul), 4.
 Richter, J.R., 228.
 Riconda, G., 246.
 Riepenhausen, 205n.
 Riesenfeld, P., 226.
 Ritschl, F., 195n.
 Ritter, J., 182n, 197n.
 Ritter, J.W., 53.
 Rittershausen, J.S. von, 224.
 Robinson, H.C., VIII, 198n.
 Römpf, G., 245.
 Rosa, S., 14.
 Rosenau, H., 203n, 242, 246.
 Rosenkranz, K., 224.
 Rosenzweig, F., 30, 226.
 Ross, G.M., 246.
 Rousseau, J.-J., 37, 205n.
 Rubens, P.P., 13, 191n.
 Ruprecht, E., 229.
 Ruschi, R., 185n.
 Rustichelli, L., 206n, 222-3, 245.
 Sachs, W., 230.
 Salber, D., 202n, 215, 242.
 Sandkaulen-Bock, B., 246.
 Sandkühler, H.-J., 181n, 188n, 207n, 219, 223, 235.
 Santoli, V., 181n.
 Sbisà, A., 185n.
 Schäfer, A., 235.
 Schasler, M., 224.
 Schelling, K.F.A., VII.
 Schieche, W., 223.
 Schiller, F., 34, 53, 70, 112, 166, 185n, 186n, 187n, 189n, 194n, 202n, 220.
 Schilling K., 213, 229.
 Schlanger, J.E., 234.
 Schlegel, A.W., 28, 34, 53-4, 57, 79, 89-90, 123, 191n, 192n, 196n, 197n, 198n, 205n, 207n.
 Schlegel, Caroline, 53, 55-7, 162, 191n, 192n.
 Schlegel, F., 28, 31, 34, 53, 78-9, 181n, 191n, 192n, 193n, 196n, 197n.
 Schleiermacher, F., 48, 192n.
 Schmidlin, G., 239.
 Schmidt, E., 192n.
 Schneeberger, G., 223.
 Schneider, H., 187n.

- Schneider, J., 232.
 Schneider, R., 229.
 Schneider, W., 216, 240.
 Schreiber, R., 235.
 Schöpsdau, W., 236.
 Scholz, R., 248.
 Schrader, H., 229.
 Schraven, M., 207n.
 Schrimpf, H.J., 233.
 Schröter, M., VIII, 218, 231-2, 235.
 Schubert, G.H. von, 53.
 Schueller, H.M., 231.
 Schultz, F., 226.
 Schultze, G., 227.
 Schulz, R.-E., VII.
 Schulz, W., 9, 212, 231-2.
 Schulze, J., 190n.
 Schwarz, T., 247.
 Sedlmayr, H., 182n.
 Seidel, G.J., 237.
 Semerari, G., 216, 222, 232, 235, 238, 242.
 Senderovic, S.J., 197n, 234.
 Setschkareff, W., 229.
 Shakespeare, W., 135, 196n.
 Simpson, D., 242, 245.
 Sokrates, 7.
 Sørensen, B.A., 218, 233.
 Sofocle, 132, 136, 161, 199n.
 Sommariva, G., 233.
 Spinoza, B., 25, 27, 37, 47-8, 57, 187n, 191n.
 Staël, A.-L.-G. Necker, Mme de, 198n.
 Staiger, E., 229, 231.
 Stammer, H., 231.
 Stefansky, G., 227.
 Steffen, H., 209.
 Steffens, H., 53, 191n.
 Stein, P., 194n.
 Steinkrüger, A., 228.
 Stott, D.W., 245.
 Strack, F., 248.
 Strauss, L., 228.
 Strich, F., 226.
 Sudhoff, K., 201n.
 Sulzer, J.G., 205n.
 Sziborsky, L., 223, 241, 243.
 Szondi, P., 185n, 186n, 220, 232, 237.
 Tagliapietra, A., 245.
 Tatasciore, C., 222, 246.
 Thiel, M., 196n, 248.
 Tieck, L., 53, 57, 191n, 196n.
 Tilliette, X., VIII, 186n, 190n, 192n, 196n, 206n, 223, 235-6, 238-42, 244, 249.
 Timm, H., 188n.
 Titzmann, M., 239.
 Tiziano Vecellio, 126, 191n, 206n.
 Todorov, T., 218, 239.
 Tucideide, 208n.
 Ugazio, U.M., 185n.
 Vaccaro, N., 181n, 185n.
 Valgimigli, M., 185n.
 Vattimo, G., 198n, 200n, 207n, 247-9.
 Vecchiotti, I., 242, 248.
 Venturi Ferriolo, M., 182n.
 Vercellone, F., 218, 233.
 Verra, V., 234, 240.
 Vetö, M., VII.
 Vieillard-Baron, J.-L., 245.
 Vietta, S., 188n, 241.
 Viganò, F., 183n, 249.
 Vitruvio, 155.
 Volbehr, T., 227.
 Volkmann-Schluck, H.-H., 235.
 Vries, J. de, 233.
 Wachsmuth, A. B., 235.
 Wackenroder, W.H., 196n.
 Wagner, J.M., 150, 160, 174.
 Walzel, O., 192n.
 Wanning, B., 200n, 202n, 203n, 216-7, 244.
 Weddigen, T., 246.
 Welleck, R., 231.
 Wertheim, U., 239.
 Wieland, W., 231, 234.
 Winckelmann, E., 229.
 Winckelmann, J.J., 74, 142, 196n, 205n.
 Wolfinger, F., 241.
 Yamaguchi, K., 248.

Zambon, F., 194n.

Zecchi, S., 207n, 219, 242, 247, 249.

Zeltner, H., vii, 194n, 205n, 223, 231,
233.

Zimmerli, W.Ch., 190n, 193n, 212, 239.

Zimmermann, R., 224.

Zimmermann, R.E., 248.

Zoerle, A., 233.

Indice del volume

<i>Elenco delle abbreviazioni</i>	VII
<i>Introduzione</i>	3
I. In cerca di una estetica (1792-1798)	11
1.1. Un «Grand Tour» in miniatura, p. 11 - 1.2. Platone: entusiasmo e «pankalia», p. 16 - 1.3. Il mito, ovvero poesia originaria vs. poesia artistica, p. 19 - 1.4. Il tragico e l'arte come prolessi, p. 25 - 1.5. L'utopia estetica di un comunismo degli spiriti, p. 30 - 1.6. Primato del sentimento: il modello dell'organismo, p. 36 - 1.7. Intuizione intellettuale e accesso estetico alla filosofia, p. 44	
II. Assolutismo estetico: l'arte come «organo» e «documento» della filosofia (1798-1800)	53
2.1. Iniziazione all'arte figurativa e poesia filosofica, p. 53 - 2.2. La natura, la storia e il miracolo dell'arte, p. 58 - 2.3. L'arte come chiave di volta del sistema, p. 65 - 2.4. Creazione, opera e interpretazione, p. 67 - 2.5. Morte della filosofia? Perché l'arte e non, piuttosto, la filosofia?, p. 75	
III. Metafisica dell'arte: l'arte come «analogo» della filosofia (1801-1807)	87
3.1. Che cos'è la filosofia dell'arte?, p. 87 - 3.2. Arte e filosofia nel sistema dell'identità, p. 93 - 3.3. La materia dell'arte: mondo degli dèi e mondo delle idee, p. 105 - 3.4. Costruzione della forma dell'arte, p. 110 - 3.5. L'arte e la «querelle» antico/moderno, p. 114 - 3.6. Il sistema delle arti: superiorità del figurativo o del linguistico?, p. 120 - 3.7. Arti figurative e natura, p. 141	

IV. L'arte è solo per chi è già felice: passato e preliminarità dell'arte (1809-1854)	149
4.1. «Tracce» estetiche: l'arte tra nostalgia e divina follia, p. 149 - 4.2. Arte e malinconia, p. 160 - 4.3. L'origine non poetica della mitologia, p. 167 - 4.4. La rinascita filosofica dell'arte, p. 172 - 4.5. Contemplazione e ritorno a Dio, p. 175	
<i>Note</i>	181
<i>Appendice</i>	211
1. Storia della critica, p. 211 - 2. Bibliografia, p. 222	
<i>Indice dei nomi</i>	253